

BBC 音乐导读 13

德沃夏克 交响曲与协奏曲
Dvořák Symphonies & Concertos

Robert Layton 著
孟　庚　　　译

花山文艺出版社

图字：03—98—006 号

图书在版编目（CIP）数据

德沃夏克：交响曲与协奏曲/（英）莱顿（Layton，R.）著；孟庚译．—石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC 音乐导读；第 13 册）
ISBN 7-80611-650-8

Ⅰ.德… Ⅱ.①莱… ②孟… Ⅲ.①德沃夏克，A.（1841～1904）-交响曲-音乐欣赏②德沃夏克，A.（1841～1904）-协奏曲-音乐欣赏 Ⅳ.J627

中国版本图书馆 CIP 数据核字（98）第 23922 号

BBC 音乐导读 13

德沃夏克：交响曲与协奏曲

Robert Layton 著　孟庚译

责任编辑：张国岚　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　**责任校对**：贾　伟

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里 8 号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路 102 号）

经　　销：**新华书店**

787×1092 毫米　1/32　4.375 印张　71 千字　1999 年 4 月第 1 版

1999 年 4 月第 1 次印刷　印数：1—5,000　定价：8.00 元

ISBN 7-80611-650-8/G・44



目　录

前 言

所有的音乐，无论高深精奥还是简单平易，都是人的经验的反应，是我们内心活动的转述。我们从某些伟大的音乐家那里感觉到，在他们的思想里，人和人的关系是占优势的力量，在另外一些音乐家的思想里，占优势的可以是人与神的关系，或是人与其周围的自然界的关系。不用说，大多数艺术家所表现的是上述三个方面的事物，不过其中总有一种占优势。对于写了《海》(La Mer）的德彪西（Debussy）或是写了《塔皮奥拉》(Tapiola）的西贝柳斯（Sibelius)，我们感觉到他们全神贯注于大自然，达到最高的艺术水准；是作曲家在这个方面探索达到了极致。这两部作品描写的都是无人的世界；留给我们的只有观察者与海或森林。至于马勒，在他的作品中这种大自然的感觉虽然强烈，但已经不是放在最显著的地位了，只有少数情况下有例外；他的作品对于人的关系和感情表现出强烈的关心和兴趣。柴科夫

斯基是另一个例子；还有威尔第（Verdi）也是这样。对于早期的音乐大师维多利亚（Victoria）、伯德（Byrd）、帕莱斯特里那（Palestrina）、许茨（Schütz）和巴赫来说，人与神的关系超过其他一切方面；对于他们生活在其中的各种社会来说，宗教感情当然是他们日常经历的一种极为重要的力量。布鲁克纳（Bruckner）对于伟大庄严的大自然的情感在他的交响曲里也同样地高度发展。在几乎所有最伟大的艺术家当中，人们发现上述那些关系和谐的平衡——这些人有着几乎是莎士比亚那样的才能去包容最广泛的人类经验，去转化苦难和提高人们的生命意识。

现代的都市生活尽管在许多方面丰富和扩大了我们的生活意识，但在它把我们和许多烦恼隔开的同时也隔开了我们接近乡土生活的快乐。其结果，太多的作曲家遭受精神隔绝之苦；他们的音乐不是把反映生活放在首位，而是过多地反映其他音乐上的经验，因为音乐上可以利用的东西无论在数量上还是范围上都是艺术史上前所未有的。所以，一般说来，现代社会所眷顾的不是那些深深植根于大自然的青年艺术家，反倒是那些很快地消化和巧妙地利用最新的音乐语汇的人。

对于德沃夏克（Dvořák）来说，捷克的乡村和人民

是构成他的艺术个性的力量。接触自然之对于他，就像对于戴留斯（Delius）的灵感那样不可缺少。他的作品散发出丰富而浓郁的感情，显示出极高的音乐修养，几乎让人想起了海顿；像那位大师一样，他在乐谱上题写“Laus Deo”或相当的字。但是，如果说在感人的力量上他可与海顿相提并论，那么，他和他的朋友，同龄人柴科夫斯基可算是舒伯特之后十九世纪最富自然旋律之美的作曲家了。他那创造旋律的才能似乎是用之不竭的，那旋律之清新与浑然天成同样是永不减色。据说，勃拉姆斯每当听到有人批评他的作品时便马上出来为他辩护，说：“如果我当作主要主题想到过的某种东西，而德沃夏克只是顺便地想到了它，我当感到高兴。”虽然许多乐思——特别是在比较小的曲式当中——是受到民间歌曲的天然和率真的启发，另外一些则显示了一种自发性，这种自发性从外表看来比实际更为明显：约翰·克拉彭（John Clapham）曾指出[1]，交响曲中的许多乐思看来像是受到启发不费力气地得来，实际上是几经修改的成果。这就是德沃夏克的音乐气质（和技巧之高深），

---

[1] 克拉彭著《Antonín Dvořák：Musician and Craftsman》（伦敦，1966），P. 341。

他的艺术实际上是一种藏而不露的艺术。

每一位伟大的作曲家都创造他自己的世界。无论聆听者是否能说出构成他的旋律风格的准确特色是什么，他的和声语汇是什么，以及他的乐思是用怎样的方法从一个调性移向另一个调性的，或者他那富有特色的管弦乐响亮度是怎样处理的，他都会立即感觉到这个世界本身的特点，也许只从一个或两个小节，甚至只从一个单独的和弦就能感觉出来。德沃夏克无疑是这样一位大师：人们立即就辨别出织体（texture）的特质，像照亮《G大调交响曲》总谱的那种光彩，《随想诙谐曲》（Scherzo capriccioso），以及实际上他全部的成熟的乐曲。不过德沃夏克的音乐个性显露得相对地慢一些：我们所辨识出来的他的世界需要一些时间去形成，而它的特色在早期的交响曲中只能部分地辨识。

像所有伟大的艺术家那样，他的早期作品显示出一种相当强的折衷主义。在少年时代他热情地向往着波希米亚特别常见的流浪乐师的乐队，想必他在很早的时候就沉浸在故乡的民间音乐当中了。他还是个小孩子的时候就学拉小提琴，成了离布拉格不远的他的故乡——尼拉霍基维斯村教堂唱诗班的一名合唱队员，他还参加当地的管弦乐团，甚至为它写过进行曲和圆舞曲。在

1854年，当他十三岁的时候被送往兹洛尼采镇学习德语，十分幸运地发现他的德语教师安东宁·利曼（Antonín Liehmann）是一位绝好的音乐导师。他从这位导师学习钢琴、中提琴和管风琴，还有和声、数字低音等等；他还在利曼的乐队里演奏。过了没几年，在1857年的秋天，这个十六岁的少年来到布拉格（乘一辆干草车做了这次旅行），在管风琴学校开始了认真的学习，“没有正在作曲的舒伯特，没有贝多芬这样的演奏者”，阿历克·罗伯逊（Alec Robertson）这样说这所学校❶。

很明显，从他早期的作曲开始，贝多芬和舒伯特就是最接近他的心灵的作曲家。在学习和探究古典音乐作品的同时，他对瓦格纳着了迷，到了十九世纪六十年代早期，斯麦塔那（Smetana）也成了他崇拜的焦点。在六十年代期间，德沃夏克花了许多时间参加管弦乐团的演奏，最初在卡雷尔·科姆札克（Karel Komzák）指挥的一个小乐队，后来在捷克国家歌剧院的管弦乐团，该管弦乐团吸收了科姆札克的乐队，而且在六十年代的后五年中由斯麦塔那亲自任指挥。如果说成功的含意就是受

---

❶ 罗伯逊，《Dvořák》（The Master Musicians, ed. Sir Jack Westrup）（伦敦，1943，1964），P.234。

褒扬，那么，作为一位作曲家，德沃夏克在这个时期的成功甚少。这些年确实做到的是自我发展的渐进过程。坦率地说，对他早期的作品我们知道得很少：1861 年有一首带有第二中提琴的《a 小调五重奏》，次年谱写了一首《A 大调弦乐四重奏》。然而他在十九世纪六十年代的前五年写的曲子大部分都被他销毁了，无疑地，第一首交响曲的总谱那时要是回到他的手里，也会遭到同样的命运。

事情发生的时候，他正把这个总谱交到德国参加一次竞赛，但这总谱再也没有归还他。它到了一个旧货商人的店铺中，被一位鲁道夫·德沃夏克（Rudolph Dvořák）博士（并非亲属）买走，在 1923 年那位博士去世后它才露面。它的出现很自然地造成某种轰动，终于在本世纪五十年代正式通过了重新修订的作品编号，编号不仅考虑了这个早期作品，也考虑了作曲家去世后出版的其他交响曲。到那时为止，只有德沃夏克生前出版的五部作品是编了号的，它们的顺序是按出版日期而不是作曲日期而定的。例如 1875 年的《F 大调交响曲》在 1880 年《D 大调交响曲》之前；然而后者是首先付印的，而前者则直到 1888 年，在 1874 年的《d 小调交响曲》之后才付印，所以排为“第三号”。苏列克

(Šourek) 的编号是现在惯用的编号，不过也可以把新、旧编号连同作品日期都记下来，以便说明情况：

《c小调第一号交响曲》 1865年
(兹洛尼采的钟声〔The Bells of Zlonice〕)

《降B大调第二号交响曲》Op.4 1865年

《降E大调第三号交响曲》Op.10 1873年

《d小调第四号交响曲》Op.13 1874年

《F大调第五号交响曲》Op.76 1875年
(原编号为Op.24) 以前为第三号交响曲

《D大调第六号交响曲》Op.60 1880年
以前为第一号交响曲

《d小调第七号交响曲》Op.70 1884~1885年
以前为第二号交响曲

《G大调第八号交响曲》Op.88 1889年
以前为第四号交响曲

《e小调第九号交响曲》 1893年
(自新大陆〔From the New World〕)，Op.95
以前为第五号交响曲

早期的交响曲（1865）

c小调第一号交响曲

在本世纪五十年代末以前，《降E大调交响曲》（1873）只是偶一闻之，而前四首交响曲则除了少数学者之外不为大众所知。事实上，德沃夏克的交响曲创作是以《D大调交响曲》——即旧编号的《第一号交响曲》，或更确切地说即《F大调交响曲》——为开端，它写于五年以前，但那时是把它当作第三号交响曲的。不错，西姆罗克（Simrock）在德沃夏克去世若干年后出版了降E大调和d小调交响曲两种总谱，不过它们是直到本世纪五十年代后期，其他交响曲开始以总谱和唱片两种形式出版之后才出版的。不夸张地说，它们的出版使这最后五部已有定评的名作进入一种全然不同的境界，并引起人们以极大的关注研究他为掌握交响曲而奋斗的过程。首先，非常明显，从《兹洛尼采的钟声》最

开端起，他就真正地显示出交响曲的能力，即使还不算是充分地发展或强壮。如果人们把这个作品的呈示部同其他作品的相当段落，比如说和柴科夫斯基的《第一号交响曲》（“冬日之梦”〔Winter Daydreams〕）的相当段落作比较、和大致同时期的乐曲的相当段落作比较，是德沃夏克的乐曲具有更大的交响曲的契机感和意味深长的节奏感；另一方面，柴科夫斯基则具有更多独特的、高雅的乐思。就像是德沃夏克把他那强烈抒情的本能限制在交响曲这个目的上，而柴科夫斯基的奔放和充满想像力的天才则完全是自由而无拘束的。无论怎样，德沃夏克在1865年花时间写下的这两部作品，显示他热情地接受交响曲的挑战，而且，要知道他那时还只是二十岁刚出头（他写《兹洛尼采的钟声》时只有二十三岁），取得了令人惊讶的成功。当然，从多方面看，《c小调交响曲》还只是一个交响曲的习作：比例笨拙而终乐章太过冗长；不过，乐曲开头却表明作曲家不仅具有真正是天生的交响曲的思想，而且有很好的鉴别力。即使在这样早的时期，他的乐谱已经有了成熟期德沃夏克作品所具有的那种惊人特色的光辉痕迹。诙谐曲的三声中段（trio）是一个明显的例子：乐思回顾舞曲般的旋律，那旋律想必是他怀着喜悦的心情，从造访他父亲的小酒店

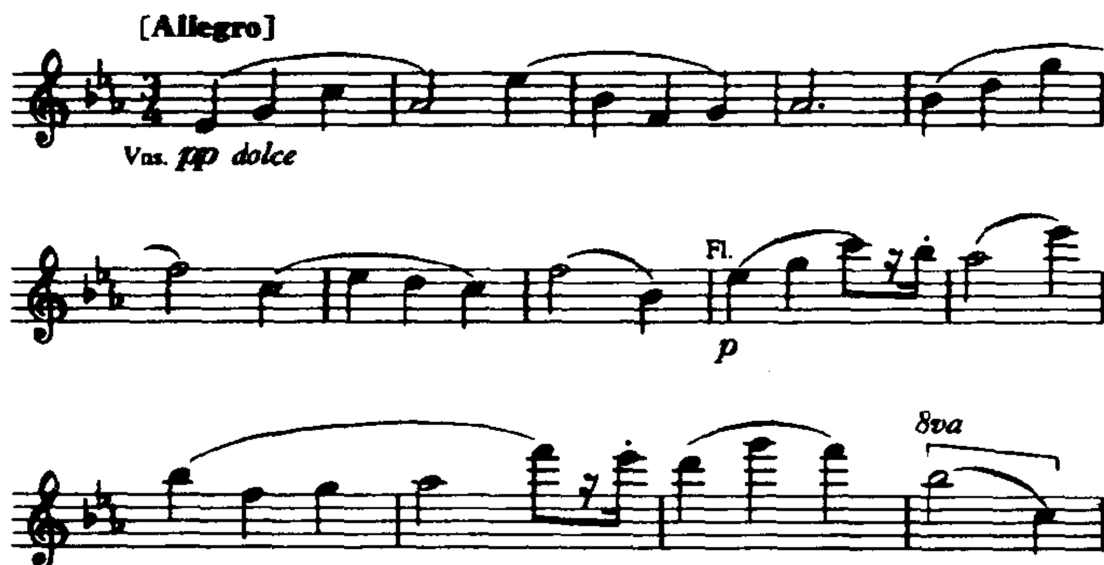
的巡游乐师的乐队那儿听到过的。

第一乐章从一开始就表明了它的高雅姿态。调性为c小调，也不难觉察德沃夏克的贝多芬热。苏列克[1]和别的一些人曾特别提到过这个作品和贝多芬《c小调交响曲》之间在调性上的相似之处。乐曲开端为圣咏（chorale）式的音型，由法国号和巴松管奏出，人们会觉得那像是一支帕萨卡利亚舞曲的低音线条而能够给它配上钟声。主要主题本身之典雅真是无以复加。从外观上看它并不特别表现出个人独有的特色，虽然评论家们喜欢把那叫做“含蓄”。它以三拍子在旋律小调音阶上逐步上行，不过直到本乐章很晚的时候，它那贝多芬式的特色才充分地显露出来；它最初的音阶转换变成了三和弦进行，而且（第443小节及其下）有《英雄交响曲》（Eroica）的强烈联想，或者，也许更像舒伯特的《C大调交响曲》“伟大”（Great）的暗示。当然，从某种意义上说，德沃夏克与之神交最密的是舒伯特，不仅在这个阶段，而是终其一生。第二组——一个也是3/4拍的有趣的乐思——在调性上（在关系大调中）并没有

[1] 苏列克（Otakar Šourek）《Dvořák's Orchestral Music》（布拉格，1954），P. 351。

离开太远，而且反常地不具有德沃夏克的特色（它简直可以说是贝尔瓦尔德〔Berwald〕的作品）。

谱例 1



这是一个衡量德沃夏克已经相当高的音乐技巧的尺度，即这个新的乐思是在丝毫不削弱这个曲调效果的新鲜感的情况下巧妙地写出的（第 117 小节及其下，第 145 小节及其下）。一个与第一主题相关的第三主题再次在主调 c 小调上。但总体上说，凡在涉及调性的地方，呈示部都远远不是谨慎小心或是因袭传统的。确实，德沃夏克以一种他无疑会在以后的年代中才磨练出来的胆气十分自由地转调（极像西贝柳斯在修改《传奇》〔En Saga〕时制服他对于转调的爱好，并加长而不是缩短他的

持续音——一件更加大胆的事）。不过，这里有一些引人注目，而且常常是戏剧性的调性并置——谱例 2。要是他曾经像修改紧接着写作的下一部作品那样修改过这一部作品，他一定会用冷静的批评眼光审视赋格的必要迸发——或可说是对位的，类似赋格（pseudofugal）的写作——这在本乐章和终乐章里都出现了。模仿的声部写作是每一个十九世纪的年轻作曲家所依靠的，他们急想借此使他们的听众不怀疑他的学院出身以及他思想的正确。然而，总的来说，第一乐章对于我似乎是整个交响曲中最有力量的一章；它的目的感永不松弛；它具有热烈的、真正的戏剧感。

谱例 2

慢乐章以一个四小节的短乐句开始，先是降 A 大调，然后在 c 小调上反复。它的主要乐思高度抒情，很应该归入德国艺术歌曲（Lied）的传统一类。曲调本身在刚一开始就依靠美丽的和声手法而产生魅力，它把几乎是舒曼式的乐思从 C 大调和弦迅速地转入 f 小调。人们可能会猜测这一类的作品大概是来源于键盘乐作品，因为伴奏限于和声的支持。德沃夏克喜欢钢琴，而且，据他的学生和日后成为他的女婿的苏克（Suk）说，他始终认为好的音乐，不论是为哪一种乐器谱写的，都要在钢琴上弹得好听才行；同时也要记住，在他当学生的青年时代还没有力量购置一架钢琴。关于这一点，不管德沃夏克后来把《兹洛尼采的钟声》置之度外，人们也必须看到，他仍然认为这部作品中的某些乐思很好，值得把它们体现在他的钢琴曲《剪影》(Silhouettes) Op.8 中来。然而，如果说这个慢乐章有很多东西值得称道，它的创意（除了主要的如歌的乐思）并不足以表现德沃夏克真正好作品的特色。比如说，结尾太过文雅和循规蹈矩，以致除了像课堂上那样的严正之外不能给人留下任何其他印象，而且我们不得不说诙谐曲的三声中段的结尾乐句也同样是这样。

除了第一乐章之外，诙谐曲是这首交响曲中最美好

的乐章。主要乐思的旋律构架基本上是级进的，而且和最开端的乐思有一种近亲感。贝多芬的《第五号交响曲》的诙谐曲显然就是德沃夏克在最开端处的雏型，尽管在动机上没有相似之处。三声中段明白无误地是民歌风味的，而且多半是对作曲家今后最具预示性的段落。不可否认，它的后半部分是散漫的，而且它还打乱了这个乐章的对称。另一方面，终乐章无疑是四个乐章中最弱的一章。它非常之冗长，而且创意常常是逡巡而踌躇的。它开场的一些小节明显地暗示《兹洛尼采的钟声》，而且，虽然手稿本身用的不是这个标题，德沃夏克在谈到他的失去的交响曲时无疑用上了这个标题。不过，坦率地说，用德沃夏克自己的高标准来衡量，这个乐章不够浓缩，而最要紧的是缺乏新鲜感。第二主题，一个e小调双簧管音型，实在是一个有毛病的乐思，它使发展部的进行非常吃力，而我们听起来，无论在轮廓上还是在节奏上，它都危险地令人联想起“汤姆，汤姆，吹笛人的儿子”（Tom，Tom，the piper’s son）。再现部和结尾也是相当地啰嗦，当这部作品首次发行时，就编了一个

缩短长度和改写了某些材料的版本[1]。关于这种作法的争议，停留在下面这种假设是否站得住脚，即如果德沃夏克有机会他必定会对总谱作严密的改写，就像他对紧随其后所写的乐曲所做的那样。然而，要是说他很可能已经把它付之一炬了，就像他对先前的许多作品所做的那样，那也同样符合逻辑。在这些事情上妄加猜测不是最聪明的办法，最好是如实地、完整地听这首交响曲，而不是老练地改变它的样式。

降B大调第二号交响曲

德沃夏克在3月24日完成了《第一号交响曲》，到了8月初就忙着写他的《第二号交响曲》了。两个月之后写成，不过，虽然它没有像《兹洛尼采的钟声》那样

[1] 由于此版本的一个录音已经广为流传，有必要列举一下这些编辑上的删节。在第一乐章中有两个关系小调被删除，即第570～595和636～645小节。在终乐章里，第298～323和339～402小节被删除。在第483小节处插入第12～61小节，以便为一个再陈述提供一个可识别的开端。第605～635小节和第772～803小节也删除了，并做了少量修饰以便使连接处变得平滑。应该再说一句，近来 István Kertesz 与 Witold Rowicki 所作的录音并不违反 Artia 出版的总谱。

消失踪迹，但它也没有上演过。实际上，多亏与德沃夏克同住一屋的朋友，歌剧院管弦乐团的成员莫里克·安格尔（Mořic Anger）的先见之明它才得以幸存。作曲家把《第二号交响曲》的手稿交给安格尔代他办理装订的事，可是德沃夏克出不起这笔钱；因此，对于这部乐谱会遇到什么事再清楚不过的安格尔把手稿抓在手里几年之久，直到德沃夏克要把手稿毁灭的激愤平息下来。它终于回到他的手中。直到二十多年之后，在1887年，他将乐谱做了相当广泛的修改，1888年3月在布拉格举行首演，那时他已过了四十五岁，满怀自信地开始写作《G大调交响曲》了。

因此，我们所知道的总谱就体现了已经成熟的作曲家的判断力。由于他所删掉的许多内容得以幸存并作为总谱的附录而出版，我们对于它的原始面貌有了一个非常完整的概念。他从终乐章的呈示部中去掉了大约七十小节，又从它的再陈述中去掉了两倍之多。我们还注意到，终乐章是最弱的乐章，这是完全可以预见的，而且他的批判的目光正是以特别的专注盯着这一点。别处的大量修改影响到和声、表情记号、织体和乐器法，同时他还十分热心地给第一乐章加上了差不多九十个小节，虽然后来人家说服他从中删去了一些。无论如何，《第

二号交响曲》无疑在许多地方（特别是慢乐章）象征着作曲家在自我发展的道路上迈出了不可忽视的一步。

在第一乐章中已经发出了比任何东西都更明亮的光辉，它强有力地助成了像D大调和g小调交响曲等这样独出心裁的作品。这种光辉多半是因为德沃夏克的技能在1887年有了长足的进步；但是在别处，比如说在慢乐章里，人们以为是修改的产物却往往是创作的结果。在《兹洛尼采的钟声》当中，贝多芬和舒伯特有着主要影响的地方（而且实际上在很久以后继续起着作用），人们在这里感觉到那只是在《c小调交响曲》中偶然瞥见的舒曼的影子。实际上，诗歌似的开场段落让人明显地感觉到是舒曼的《C大调交响曲》的慢乐章，并且在努力模仿它的平静安详。旋律线条不费力地高扬；而且，尽管它可能像它的前者——《第一号交响曲》的慢乐章那样被指责为反映了键盘的癖性，指责的成分少，而鼓励的成分却大得多。确实，这里有一种模进思考的癖性：在第31小节和第36小节之间他重复同一音型不少于八次，每次降低一个大二度。以后（第61小节）他陷入更多的模进之中，不过那曲谱是何等美妙啊：弦乐和木管乐相间地一唱一和，令人想起大自然奇妙的召唤——近期交响诗的特征。实际上，这种有灵感而写出

的“林地的”（woodland）曲谱几乎重现了《奥瑟罗》（Otello）和《野鸽》（The Wood Dove），后者是一部被不合理地低估了的杰作。人们认为那是事后加进来的作品，这种想法是可以谅解的，因为修改本接近《G大调交响曲》比接近《兹洛尼采的钟声》要多得多，不过这里的变化比较平凡——谱例3。第二乐章的最末端是不可思议地带有诗意，完全是有着贝多芬的联想的诙谐曲结尾的反行：人们几乎会以为这是加进来的贝多芬《第八号交响曲》第一乐章最后的音型！

在整部作品最开端处有另一个完全是（或非常接近）德沃夏克成熟作品特征的段落。德沃夏克以一个降B的光辉和弦为开始，他还在其中编织了某种旋律成分：实际上这是1887年谱稿的后加部分，人们认为那是为了给一个由长久持续的和弦构成的织体增加一些浓度从而取得显著的效果。降B大调由D大调回答，其中可听到同样的材料，接着爆发地进入属音上的九和弦，那是真正令人激动和富于特色的效果，特别是那舞蹈动作般的活跃。人们觉得它是诙谐曲中一个手法的先现，那里的弦乐齐奏由木管乐和弦回答，接下来是一支舞曲极富活力的音响。这种活跃使人有些迷惑：那舞曲原来是一支文雅的、几乎是礼仪式的旋律，而不是经验

谱例 3

Poco adagio

Vlns.
Fl.
ppp
Cl.
Cellos
sempre pp
pizz.
arco

Ob.
p
Vlcs.
Fag.
pizz.

Cl.
Cellos

丰富的德沃夏克研究者们所预料的像《第六号交响曲》中那种任性而无拘无束的佛利安舞曲（furiant）。

不得不承认，第一乐章缺乏鲜明而性格化的主题，而有一种轻易滑入模进型式和规规矩矩的节奏程式的倾向。在修改交响曲时，德沃夏克正是在两个外乐章中不吝惜使用他的手术刀；两个内乐章需要再加工的地方要少得多。像《兹洛尼采的钟声》一样，终乐章大概是最薄弱的一个单乐章，尽管在它里面有一些好东西。在它们中间我不会把《唐怀瑟》（Tannhäuser）那样的第二主题群包括在内，而且，有一个足够动人的段落（第133小节及其下）让德沃夏克在歌剧《水仙女》（Rusalka）中给它派上了用场。这首交响曲最初的形式持续时间当然不会太少于五十五分钟；《兹洛尼采的钟声》也是一部长作品。德沃夏克在他为舒伯特一百周年纪念而写的短论❶ 中说："我们应当回到海顿和莫扎特所赞许的交响曲规模上。在这方面舒曼堪称典范，特别是他的降B大调和d小调交响曲，还有他的室内乐也是这样。现代

---

❶ 在舒伯特诞辰百周年之前三年发表在《The Century Illustrated Monthly Magazine》（New York，1894），由克拉彭再版，见前引书，P. 301～305。

的审美观点提倡简洁、浓缩和有力的乐曲。”德沃夏克是在几年之前了解到浓缩的艺术，然而，即使这头两首交响曲中有些部分间或是转来的，并且显示出某种节奏的平直，但这二者都让聆听者不怀疑作曲家风格刚健的交响曲天才。

降E大调第三号交响曲
（1873）

1865年是多产的一年。除了两首交响曲之外，德沃夏克还写了一首《A大调大提琴协奏曲》，他于6月写完了这首协奏曲，但从来没有谱写它的总谱。仅在一个月之后他又完成了联篇歌曲《柏树》（Cypresses）。足以让人惊异的是这两部作品竟然幸存，但是很快他又重新做他在前两年之内惯做的事：乐曲一旦写成，很快就付之一炬。一首单簧管五重奏是我们所知道的许多遭到这种命运的作品中的一部；在惋惜它的消失的同时，我们只有钦佩作曲家的正直，并且暗地里感叹现在像他这样的人是不多了。然而，这个阶段完成的两首四重奏乐曲确实幸存下来了，一首是D大调，另一首是降B大调。除了《降B大调四重奏》的慢乐章的主题在1880年的《D大调第六号交响曲》的柔板中出现之外，这两首乐曲与我们这里的讨论无关。我认为，这有助于支持

阿历克·罗伯逊的观点[1]，即无论德沃夏克也好，勃拉姆斯也好，是不是“毁坏过任何对后世来说是有价值的东西——或者是否真的有任何一个作曲家以前这么做过，是非常令人怀疑的。任何真正好的乐思大概都（自觉或不自觉地）在后来的作品中用上了”。我们发现德沃夏克把1865年早期交响曲中的一些乐思用在他的《剪影》Op.8中，不过，这很可能保证从来没有以管弦乐形式流行开来的乐思更容易地传播。直到十九世纪七十年代，德沃夏克的作品才开始得以演出——只是较小的乐曲、钢琴三重奏中的一个柔板、一些歌曲和早期的钢琴五重奏。

整个这一段时期，艰苦奋斗的年轻作曲家在歌剧院管弦乐团担任一名小提琴手而借以谋生。自1866年以来他的命运一直受到斯麦塔那的引导。实际上，德沃夏克参加了《被出卖的新娘》（The Bartered Bride）和《在波希米亚的勃兰登堡人》（The Brandenburgers in Bohemia）的首演，两者都是在1866年；还有《达利波》（Dalibor）的首演，是在1868年，这些好机会想必点燃了他自己创作歌剧的雄心。到了这个时期，这种雄心猛烈地

[1] 罗伯逊，见前引书，P. 21。

燃烧起来，而他从学生时代就开始了的对瓦格纳的痴迷也正在最高潮。他常常造访布拉格的德国剧院，而且据克拉彭说，“他很可能出席了瓦格纳在那里举行的每一次演出”。无论怎样，他在新的十年中的重要作品是歌剧:《艾尔弗雷德》（Alfred，1870 年）和《国王与烧炭人》（King and Charcoal Burner，1871 年），或有时叫做《国王与矿工》（King and collier），斯麦塔那于次年指挥了后者序曲的演奏。

前两首交响曲每一首都在几个月之内写成。下两首隔开稍远一点，而且有很好的理由把它们看成是一对。两者都最充分显示出瓦格纳的影响；两者都是为奥地利国家奖而呈交的，德沃夏克获得了这个奖；两者都是在作者去世之后，第一次世界大战之前几年发表的。德沃夏克的情势由此转变。他于 1873 年 4 月开始写作《降 E 大调交响曲》，一直忙到 7 月初。有争议说他必定是在同年的后期开始写《d 小调交响曲》的，因为大总谱在 1874 年的头三个月就完全写成了。两部作品都是当德沃夏克在世时上演的，所以，那种认为作者对这四首早期的交响曲全都不重视的普遍误解是十分错误的。德沃夏克急着想看到这些乐曲——就此而言还有《降 B 大调交响曲》Op. 4——发行，而且在这些作品里有足够

的真正天才之笔证实他的自信是正确的。斯麦塔那于1874年在布拉格指挥了《降E大调交响曲》的首演，仅在两三个月以后又在一次音乐会上指挥了继上述作品而写出的《d小调交响曲》的诙谐曲；不过《d小调交响曲》完整的上演却脚步迟迟。当他的名声日起并在英国有了一批坚定的追随者时，伦敦爱乐协会要求在1887年左右上演一首他早期的交响曲，抱着这个目的，德沃夏克开始又做一次全面的修改。不过这个计划中的演出永远没有成为事实，而且无论怎么说，已经写出1885年的伟大作品《d小调交响曲》并已成为当时的国际名人的德沃夏克，对于在如此敞开的场合之下上演一部早期的而又未经考验的作品，无论其价值如何，恐怕也是犹豫不决的。最后，在1892年第一次赴美旅行之前几个月，他自己在布拉格的一次音乐会上亲自指挥上演了这部作品。

《降E大调交响曲》有一个与其他八首交响曲中的任何一首都不相同的特点：那就是它只有三个乐章而不是通常所有的四个乐章。无论还有什么别的说法，整个的总谱都使人毫不怀疑在这几年里德沃夏克在技能上所取得的进展。它的音乐展开比早期的每一首交响曲的展开要容易得多，并显示更大的结构凝聚性，即使它距D

大调（第六号）那样的优势水平差得还相当远。

开场的主题比早期的交响曲中的任何东西都更宽广开阔。初听起来，人们的思想会偏离到舒曼的《莱茵交响曲》（Rhenish）上面去（或许是因为调性的关系），不过并没有什么理由让他们停在那里。乐曲的轮廓流露出门德尔松式的自信，甚至使人联想到早期的瓦格纳；可是能写出这个主题的正是德沃夏克而不是别人，紧接的那些小节中的和声具有他独特的和可识别的特征（见下页谱例4）。

虽然它的曲调平易和雄浑，主题却有两个特点标示出它明白无误是交响曲的主题。第一，它具有一种强烈的向前的动势感，一种纯粹的交响曲的洋溢和丰满；第二，它包含着许多具有鲜明特点的部分，它们能产生更多的活力。不管乐曲开端给人柔和感，再看一眼就发现它里面蕴藏着的力量和潜在的交响戏剧的激烈冲突的成分。第一小节的六个十六分音符和向上的跳跃是一个成分；另外的成分在谱例 4 的括弧（x）中。在到达第二主题群之前，德沃夏克开始了一个和第一主题群的缩小了的发展部相等的段落，而当我们确实到达那里时，就发现它是以谱例 4 中的四个下行音（x）在原位重复一次为开端的；接着，在一条更独立的路径上漂开去之前

提高四度。顺便说一句，这同样的四个音见于为第一主题伴奏的低音线条中，按苏列克的说法，主题就是从这里引申出来的。仿佛要突出这个引申出来的主题，它起的作用可以说是相反的，第一主题的开端乐句被当成了一个伴奏音型来用，虽然很快它就重新声明了自己的身份。

谱例 4

可以毫不夸张地说，这个快板乐章实际上是它的主要主题不断衍生新内容的结果，因为它的实质几乎无一不是不同程度地从这个主题引申出来的。当然，作为达

到某种结构调和的方法来说，单主题论是十九世纪交响曲作曲家军械库里许多子弹中的一发。舒曼的《钢琴协奏曲》和《d 小调交响曲》（第四号）就是明显的例子，而在时间和地点上相距甚远的贝尔瓦尔德在《随想交响曲》（Sinfonie capricieuse）中，以及巴拉基列夫（Balakirev）在他的《第一号交响曲》中都曾求助于单主题论。在这个问题上，在海顿和其他十八世纪大师们的作品中，同一个乐思能够既作为第一主题也作为第二主题来用，这样就特别突出了奏鸣曲设计本质的调性冲突。一个选在属调上的调性（在这种情况下是降 B、F、C 等），将比选在下属调上（降 A、降 D、降 G 等）听上去更觉明亮；而且德沃夏克在这里正是在降 G 调上宣告了他的第二主题。在展开的过程中它出现在最远的 a 小调，而且它的效果显得更为惊人。

总的来说，在调性为大调的那些交响曲中，人们看到德沃夏克倾向于把他的第二主题群置于比较明亮的调性中心，或在这个中心的附近，这是令人感兴趣的。不过，说实在话，无论这调性是什么，主题本身都不属于德沃夏克最具灵感的风格。这个乐章比我们在他 1865 年的交响曲中所遇到的任何一个乐章都更加浓缩和具有戏剧性的气质，尽管在后来的任何一首交响曲中他并不

追求尝试一下单主题的奏鸣曲乐章。

然而，德沃夏克确实在第二乐章中重复第一乐章某些主题的回响，用这种方法探求进一步加强动机的凝聚。这个曲子具有某种葬礼进行曲的特点，为开场的悼歌伴奏的音型令人想起谱例 4 第一小节中的十六分音符，同一主题的另一个音型也在第一个插句（episode）之后出现在法国号上，这是人们不会注意不到的一个乐思，它极富于德沃夏克后期交响曲作品中表现出来的那种沉思的、热爱大自然的特色。

谱例 5



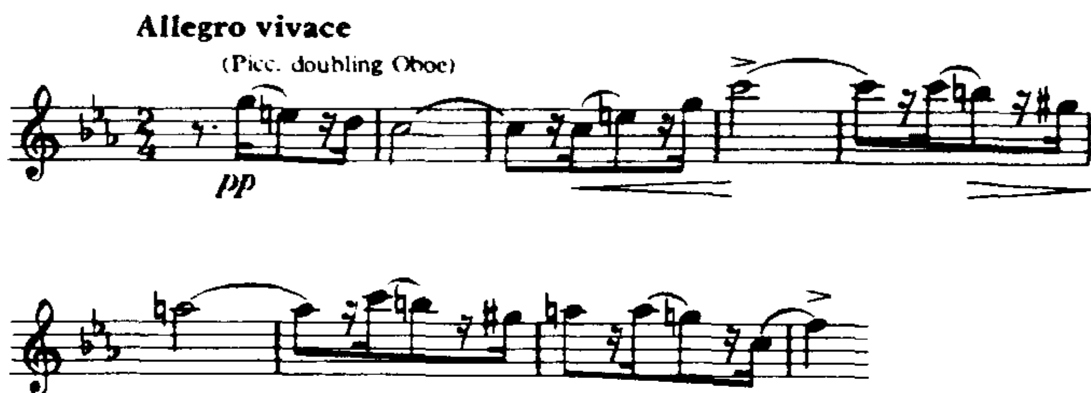
乐章在设计上像回旋曲，而且又是有很多材料是从开端的主题衍生出来的。苏列克认为这些作品有强烈的民族主义的联想，并且认为这首交响曲有标题音乐的基础。他说，第一乐章可能回顾捷克国家一连串的历史事件，令人回想“为过去了的荣耀而骄傲，也为过去了的耻辱而忧伤”。德沃夏克的国家意识色彩无疑在很大程度上是受到斯麦塔那的影响，而他的清唱剧《白山的继承人们》（Heirs of the White Mountain）于 1873 年首演取得成

功，也必定在这方面给了他更大的鼓励。在慢乐章里也有一种典礼盛观的成分。由引而引发的似乎是一种公众的而非个人的感情：本乐章的主要主题好像是在悲悼一位知名人物而很少有个人痛苦的感觉。在这里仍然可以发现舒曼的痕迹，不过比在早期的交响曲中的痕迹要轻微得多。德沃夏克对于瓦格纳、李斯特和柏辽兹（Berlioz）的专注在这几年里迅速地加强，甚至配器法也反映出这一点。他给《第二号交响曲》的传统管弦乐团加上了一支土巴号、竖琴和三角铁，而管乐组包括一个英国管声部——虽然，说良心话，他在《兹洛尼采的钟声》里曾经用过后面一种作法。慢乐章的当中部分（降D）十足是瓦格纳的（《指环》〔The Ring〕中的英灵殿动机），而且效果相当惊人。不过，管弦乐的设计尽管还没有他后期交响曲独具特色的那种透明度，却常常透露出作曲家的心声。实际上德沃夏克在降 E 大调和 d 小调交响曲中的谱曲都比成熟的他所必定赞许的要浓厚得多，尽管研究总谱的结果，哪怕是一双有经验的眼睛所得出的结果也会引出误解，因为总谱看上去常常要比实际的音响更浓厚。

人们觉得德沃夏克在终乐章里似乎是找到了他自己。这个乐章是一支有感染力的、兴奋的舞曲般的回旋

曲。谱曲比较明亮和更具个人特点，织体闪闪发光，而且又有充足的活力和纯真的、生活气息的欢乐。主要主题是令人愉快的，下面是从它引申出来（节奏完全相同）而不是直接引用的一段，其中有《拉科西进行曲》（Rákóczy March）的联想：

谱例 6



在这上面附加着大提琴奏出的、让跳舞人一直打旋的那些对题（counter-theme）中的一个。这个乐章相当仓促地成了一个回旋奏鸣曲，有一个下属调的第二主题，它在主音上重现而展开最后的陈述。这个主题在这个乐章里没有起别的作用，因为它不像主要乐思本身那样生动而表现性格，这个主要乐思产生自《国王与矿工》的早期版本，发生在最后一幕，那时它的节奏一点也没有它现在形式的那种干脆而有活力的特征。

d 小调第四号交响曲
(1874)

如此之快地接踵而来的《d 小调交响曲》（Op. 13）回到了通常的四个乐章，而且有一种非常严肃的曲调和振奋的活力。它的开端听上去像是不太明确的布鲁克纳式的音，不过，从固定低音音型来判断，它无疑是贝多芬的《第九号交响曲》第一乐章的尾声，那是这个特别的乐思的发端，并且无意中起着榜样的作用。这一次可不能抱怨这两个主题群划分不明确或是对比不充分了：第一主题群是非常刚强有力而且不乏变化，它从一个相当引人注意的迸发（德沃夏克自己给它标注上“雄伟的”〔grandioso〕）开始，接着是华丽的（第 3～6 小节）和舞曲般的（第 7 小节至末尾，谱例 7），从而产生一种极大的动势感。当然，就像我们所知道的那样，这部乐曲是十九世纪八十年代后期的修改作品，不过，通过查考阿契亚（Artia）版大总谱背面的按语可以容易地看到德沃夏克的第二种打算的全部内容，它还转载了作曲

谱例 7



家从引子里删去了的一些小节。这是聪明的一着，因为这些小节阻滞了第一主题（谱例 7）的进入，还不必要地在法国号动机上坚持着，不管怎样，那法国号动机在这个乐章里起着十分重要的作用。按照它的情况来看，这个乐章是很符合比例的。呈示部无疑是紧凑的：德沃夏克很快就进行到第二主题，一支具有巨大魅力又不乏悲怆的旋律。实际上只有再陈述才需要评论：它是这三个部分当中最长的，主要是因为它不断地评价戏剧中的各个角色。

《第四号交响曲》的第一乐章大概是德沃夏克到那

时为止所写的奏鸣曲中最成功的一章，而且我们必须设想他会从这个乐章的成功当中得到合适的结论：他那变幻无常的乐思是在古典修养的构架中，而不是在新浪漫主义的深水中才得到繁荣。要是他的旋律灵感是另外一种，那么，李斯特的形式上的适应性和瓦格纳的巨大的油画可能更与他意气相投。

《d 小调交响曲》的创始实在并不清楚，有可能德沃夏克最初的意图是要把现在的终乐章直接放在第一乐章的后面。手稿的页数号码表明事情就是这样，而且我们确实知道，作为一支完全独立的曲子而出现的现在的诙谐曲，也就是为管弦乐团而谱写的一支随想曲，曾经打算放在第一乐章之后。然而，德沃夏克终于选定了现在的，显然是更令人满意的顺序。不消说，一个像第一乐章一样有力的乐章需要速度的对比，也不消说，需要的是泰然自若而不是能量更大的爆发。此外，诙谐曲和终乐章都确定地用 d 小调，在德沃夏克的思想里必定对于调性的对比有更进一步的考虑。他的慢乐章是降 B 大调（关系大调的下属音），是德沃夏克为探索第一乐章第二主题群而选择的相同调性范围，而且是由单簧管、巴松管、法国号和长号奏出的长圣咏似的主题为开始，在它上面确实非常沉重地悬着《唐怀瑟》的衣钵。

他用高超的技巧把主题的一个华彩乐段的解决推迟了十七个小节。虽然无聊的标题评注者们干燥无味的简单陈述远远不能传递音响效果的美，乐章本身就是一组变奏，常常是非常美的。不过也没有必要妄以为这曲子比得上他后期的慢乐章。

谐谑曲是另一首以生气勃勃而著称的乐章，具有明确的特点、粗犷的动机和无穷尽的冲力。它的三声中段有一种不可抗拒的魅力：苏列克说它多少令人联想到《名歌手》（Meistersinger）最后一幕中成衣工的动机，不过在轮廓和色彩上它都有一种强烈的民歌特点，以致人们会更容易地想到那些在德沃夏克童年时代把他深深迷住的流浪乐师。

谱例 8



乐思的确实形式和谐谑曲本身的主要音型之一有关系，德沃夏克在他一生中比较晚的时候又回到这个曲调上，把它结合在一部名为《自波希米亚森林》（From the Bohemian Forest）Op.68（1884）的钢琴二重奏套曲的一个乐章中。

终乐章，像上一年完成的《降E大调交响曲》一样，结构并不复杂；它向回旋奏鸣曲的方向做了一个短暂的姿态。它也保持了诙谐曲的活力和动势，而它主要的弱点在于它开场的主题，它过分激烈地坚持本来已经是过分自信的性格（颇像一支坏脾气的跺脚舞）。

正如我们向前看一眼《D大调第六号交响曲》和《d小调第七号交响曲》的顶峰就看出还有多少路程要走一样，回顾《兹洛尼采的钟声》和与它同时期的作品，人们一定会看到已经跋涉过来的遥远路程。或许除了终乐章之外，《d小调第四号交响曲》的主题的柔韧性要大得多，性格也鲜明得多。乐句结构的平直性——《第一号交响曲》中的一个不灵活的标志——看上去要少得多了；事实上，德沃夏克处理慢乐章中那《唐怀瑟》式主题的方法，表明他在技艺精湛的音乐家道路上已经取得了多么大的进步。他不再觉得有必要颂扬讲堂，挖空心思地写出呆板的赋格段去向学院的权威们致敬。乐思接合的痕迹已经看不明显，尽管这些痕迹还没有完全消失。尤其是他的语言，尽管仍然是折衷的，却是在精深和独立两方面发展着。正是这两首交响曲使他获得了奥地利国家奖，由此而使他得到鼓励、越来越多的赏识和成功，激励他去争取更大的艺术成就。

F大调第五号交响曲
（1875）

到了十九世纪七十年代末，形势变得对德沃夏克有利了。他在 1871 年时已经离开了歌剧院管弦乐团，并在三年后接受任命而成为布拉格圣阿戴尔伯特教堂的一名管风琴手。这个职务报酬低微，然而使他有很多的时间去作曲，直到这时他才开始过婚姻生活。家庭的幸福以及他日益上升的名望打开了他创作活力的洪流。在 1873 年和 1874 年的两首交响曲的同时还有一首八重奏、三首弦乐四重奏（Op.9、12 和 16）、一首小提琴奏鸣曲、一出新的独幕歌剧和旧作《国王与矿工》的彻底重写。下一年，即 1875 年更是多产的一年：一部五幕歌剧《万达》（Vanda），著名的弦乐《小夜曲》（Serenade），演奏比较少但极为动人的弦乐《夜曲》（Nocturne），《G 大调弦乐五重奏》Op.18，一首钢琴三重奏，一首钢琴四重奏，还有《F 大调交响曲》。他的笔几乎没有一刻停下来。

他用了五个星期稍多一点的时间，在6月15日到7月23日之间，写成《F大调第五号交响曲》，乐曲散发着初夏的清新和热情。虽然这个时期他的作品上演次数多了一些（1876年《万达》在歌剧院演出了四次），但直到1879年这首新的交响曲才第一次得闻于公众。这个时期德沃夏克屡次获得奥地利国家津贴，而勃拉姆斯也尽力为他争取。到此时为止，对他的赏识限于布拉格的范围之内：勃拉姆斯急于扩大这个范围并确保德沃夏克的音乐在整个欧洲大陆上传播。他说服他自己的出版商西姆罗克出版几首《摩拉维亚二重唱》（Moravian Duets），这几首乐曲的成功带来了终生的合作关系，尽管不是没有麻烦的合作。正是通过勃拉姆斯、汉斯利克（Hanslick）和柏林的评论家路易斯·爱勒特（Louis Ehlert）的支持，德沃夏克的音乐才在德国逐渐传播开来并开始征服欧洲。约阿希姆（Joachim）在柏林演奏了他的《弦乐六重奏》Op.48，而这首曲子连同西姆罗克于1878年接受出版委托的《斯拉夫舞曲》（Slavonic Dances）则在德沃夏克到英国去之前就在那里流行了。爱勒特在《Nationalzeitung》（国家报）上对这些新作乐曲的述评值得引述：

一天，我坐在那里非常不高兴地埋头于一大堆音乐的新作品之中，眼睛和精神在昏昏欲睡中挣扎着。当我们见到空洞、平凡，简言之毫无意义的音乐作品时，总是很容易被这种昏昏然的感觉压倒。突然，一位我到现在为止还不认识的作曲家的两部作品吸引了我全部的注意：安东宁·德沃夏克所作的四手联弹《斯拉夫舞曲》和为女高音及女低音而谱写的十三首二重唱《摩拉维亚歌曲》。这位作曲家是捷克人，住在布拉格，直到几年前他还是当地歌剧院的一位中提琴演奏者。到目前为止他出版的东西还很少，不过据说他已经有了为数甚多的作品，包括四重奏和交响曲。这就是我所知道的关于他的全部情况。长话短说：我们终于有了一位百里挑一的人才，而且是一位完全自然的人才。我认为《斯拉夫舞曲》是一部将会按照勃拉姆斯的《匈牙利舞曲》（*Hungarian Dances*）同样的道路在全世界取得成功的作品。无疑地，作品中有某种模仿；但他的舞曲一点也不是勃拉姆斯风格的。神意天佑这部乐曲，那就是它受到普遍欢迎的原因，没有一点矫揉造作或拘泥的痕迹。总谱坦率流畅，一切都安排得如此之有效果和富于色彩。我不知道吸收到这

些作品中来的捷克民间音乐是哪些素材以及吸收到什么程度，那是无关紧要的细节。在看莎士比亚戏剧时，有谁会问那是根据哪一个古老的威尔斯传说写成的，或是在听舒伯特的《匈牙利嬉戏曲》（*Divertissement à l'hongroise*）时会问那是以哪一首匈牙利民歌为基础的？我们面对的是完美的艺术作品，而不是把民族旋律的断片拼凑起来的杂烩。

如果说这一段全心全意表示拥护的言词以及它那顺理成章的说服力，使《斯拉夫舞曲》像暴风雨般地席卷了德国和英国，那是不足为怪的，其结果还使西姆罗克发了一笔小财。然而《F 大调交响曲》还必须等待时机。事实上，D 大调第六号和 d 小调第七号在《F 大调交响曲》走出布拉格以前就已经上演和出版了。当西姆罗克于 1888 年出版 F 大调时把它叫做第三号交响曲，并把作品编号从 Op.24 改为 Op.76。这时，也就是这乐曲写成大约十三年之后，德沃夏克的音乐已经引起当时最伟大的指挥家的钦佩之情。冯·毕罗（von Bülow）在接受这部题献的总谱时这样写："得到你——当今仅次于勃拉姆斯的最伟大的、天赋神授的作曲家——的题

献，乃是比任何皇家贵族颁给的大十字勋章更高的荣誉。”当然，西姆罗克明白，一首新写成的（或是一首看起来像是新写成的）德沃夏克的交响曲更能引起人们的兴趣，而且比任何改头换面的作品都更能使人乐于解囊。因此，《弦乐五重奏》Op.18 变成了 Op.77，而辉煌的、被汉斯·里希特（Hans Richter）评价为 1887 年非凡的成功之作的《交响变奏曲》（Symphonic Variations）从 Op.28 变成了 Op.78。这一年的秋天，德沃夏克利用机会在出版之前对总谱做了一些修改；修改大多限于曲谱的润色，而在这个时期之前所做的结构上的修改则是慢乐章里面的删节。这就十分清楚地说明在 1874 年的《d 小调交响曲》和现在这部作品之间他所取得的巨大进步。

把这首交响曲和在它之前的任何一部作品相比较，立刻引起人们注意的是它的终乐章。就此前所有交响曲的终乐章来说，除了把终乐章和诙谐曲的功能结合在一起的《第三号交响曲》的终乐章之外，可以说都是四个乐章中最弱的或是最弱乐章之一的乐章。《第五号交响曲》的终乐章在其调性的处理上、在速度上、在戏剧性强度和功能上都是极具创造性的。实际上，和德沃夏克到此时为止所写的任何其他交响曲乐章相比，它是更为

复杂和雄心勃勃的一章。苏列克为此把它列在德沃夏克最杰出的乐章之中。这时有一个特殊的地方，那就是这个乐章以一个不相干的调性 a 小调为开始，而它的开端乐思倒是随后才加进来的。设计这种戏剧性的技巧（它原来就是这样）就是为了提高主音调性（当它终于确立了的时候）的效果；而且，当然，这从贝多芬和舒伯特起，在伟大的古典音乐大师当中也并非是不常见的作法。然而，没有人像德沃夏克那样，面对来自主音的不断的压力而如此勇敢地保持着这个不同的调性。事实上，它在本乐章的开篇乐思之前占了七十小节，这开篇的乐思是好斗的、浓缩的，又固执地拖延着主音，最终转入一个 F 大调的第一主题。谱例 9 以其无比奇妙的和声及其有力的气氛而成为挣扎过程中很突出的一段。显然这是对舒伯特《C 大调交响曲》“伟大”的慢乐章接近结尾的著名乐段的一个不自觉的联想。在那个乐段里法国号像钟一样鸣响，同时弦乐在变化的和声之间起伏——整首交响曲中最具灵感的时段之一。这个乐段必定是使德沃夏克魂牵梦绕，因为十年后在杰出的《d 小调第七号交响曲》的慢乐章中，人们感觉到了它的共鸣，尽管是一种完全精神化了的共鸣。

谱例 9

Vlns.
p
pp
p
Fl.
Ob.
fz
f
dim.
p
dim.
pp

谱例 10

pp

这个立即引起人们注目的乐章的另一个特点是它的发展部，它比德沃夏克过去的任何作品都更为劲头十足和精湛高深。呈示部比较短，不过，抒情的第二主题扩大到像天使的微笑般闪光的管乐和弦中去，而且被认为和整个作品最开端的主题有关。从某种意义上说，这个理想化的形式在最后没有返回来代替德沃夏克在铜管乐上所做的不那么理想化的处理——被认为是在这个充满灵感的乐章中惟一不那么富于想像的笔触——似乎是一个遗憾。这些管乐和弦曾把我们带到降 G 大调真正遥远的领域——一个与主音 F 大不相同的调性和它的所谓僭越者 a 小调。发展部本身是事故甚多，达到了激流汹涌的状态：这个乐章开篇的 a 小调主题占了支配地位。乐思既分解成不同的组成部分（它的第二个乐句转成一个愉快的单簧管主题）又返回原来的形式表现它自己。当乐曲几乎是觉察不到地流回它本来的主音之前，它再一次建立了（简单的说）a 小调的霸权。毫无疑问，终乐章的规模和浓度确立了交响曲的平衡，分量像《斯拉夫舞曲》一样轻的诙谐曲好像要去打乱这个平衡。

有一种别的什么东西把这首交响曲和它以前的四首交响曲区别开：德沃夏克的配器法现在达到了我们认为

是成熟的作曲家所具有的明澈的透明度。（当然，有些技巧是成熟的德沃夏克风格。）例如，由单簧管奏出而由法国号、中提琴和大提琴伴奏的最开端的主题间隔就设计得非常之好。乐思本身属于德沃夏克所写过的最愉快、清新和最吸引人的乐曲中的一种，它给人最强烈不过的田园牧歌的感觉；不过，它让人想起沐浴在优美而又生气勃勃的色彩之中的乡村。和它比较起来，它正向其中流去的音型是喧嚣的，达到了狂风暴雨般的程度；它的反复（在管乐器上汩汩流去）显示了性格的另一面。德沃夏克的主题的特点在这里得到加强是没有什么价值的。它们能够更容易地揭示在动听时未曾想到的个性的各个层面，而不仅是反映手法娴熟的旋律形式。当这个乐章进行时，无疑反映出德沃夏克在结构思想和交响曲进行技巧上的完全精通。在喧嚣的 F 大调曲调中的切分音型变成一个新颖的、广泛转调的主题，并为第二主题的节奏留下伏笔，从而提供了一个结合的因素。第二主题也是愉快和清新的——谱例 11。

本乐章是紧凑而技巧熟练的。只是在四个乐章的总体平衡上，这首交响曲的确不够理想——达不到德沃夏克在 D 大调交响曲和随后写成的一些小调交响曲中以极其高超的技巧所达到的那种理想。慢乐章和诙谐曲采

谱例 11



用极为新颖的样式，但与第六号与第七号交响曲中的相应乐章相比，其影响力要小得多。a 小调的慢乐章是行板（也标示着“con moto”），并有一种间奏曲的性质，而不是一个严格意义上的慢乐章。在某种意义上它和柴科夫斯基的《波兰交响曲》（Polish）中的那种理想化的舞曲乐章相一致；它一心一意地浓缩在迷人的、小夜曲般的乐思上。中间部分的主题是那样自然地从主要乐思那模糊的忧郁之中（阿历克·罗伯逊生动地描述说“它的忧郁的魅力”）出现，这个部分在音乐手段上质朴天然，一如它在艺术效果上之充满灵感。它的光辉消除了任何一点忧郁的痕迹。无论它们有什么优点，第二、第三乐章的任何一章都不能和第一乐章的灵感或最后乐章的戏剧性的浓缩完全相称。

D 大调第六号交响曲
(1880)

1879 年 9 月，第三首《斯拉夫狂想曲》（Slavonic Rhapsody）在柏林上演，两个月之后德沃夏克到维也纳去听里希特指挥爱乐管弦乐团在那里演奏这部乐曲。由于这次演出的成功，他答应里希特和乐团写一首新的交响曲。他对他的朋友阿洛依·戈勃（Alois Göbl）说：

> 我上星期五动身去出席我的第三狂想曲的演出式，它受到热烈的欢迎，而我必须露面向观众致意。我正好在乐团的管风琴那里，坐在勃拉姆斯的旁边，里希特把我拉出来。我必须出来。我要告诉你我一下子就博得了整个管弦乐团的认同，在他们试演过的所有新乐曲——据里希特告诉我有六十部之多——中，我的狂想曲是最受欢迎的。里希特当场拥抱我，表示他非常高兴认识我，并许诺要在歌剧院举办的一次特别的音乐会上再次演出狂想曲。

> 我答应出席《小夜曲》的演出式，并且向爱乐乐团保证下一个季节我要交给他们一首新的交响曲。在音乐会的第二天，里希特举行了一个宴会，这宴会可以说是为了向我表示祝贺而举办的，他还邀请了乐团的几乎全体捷克人。那是一次我在有生之年绝不会忘记的盛大晚宴[1]。

不过，一直到1880年夏天他才动手写交响曲，虽然在很大程序上（十分合情合理地）受益于勃拉姆斯不久前才上演的同一调性的交响曲，他开始写作的草稿却表明这部作品最初用的是d小调，而且也是2/4拍。最后一稿从晚秋时分开始，大约一个月后写成。谱写总谱的工作一直持续到10月中旬。当他在钢琴上把这部乐曲从头至尾地弹奏给里希特听的时候，每奏完一个乐章，这位指挥家都要拥抱他，里希特是如此由衷地喜爱这个曲谱。碰巧，原定于12月26日举行的演出式两次被延迟，而里希特尽管仍是被题献者，却终于未能指挥这次首演。1881年3月，布拉格爱乐乐团荣幸地举行了这

---

[1] 引自《Dvořák：Letters and Reminiscences》，苏列克编辑（布拉格，1954），P.52。

次首演，由阿道夫·塞克（Adolf Čech）指挥，他曾经和德沃夏克并肩演奏中提琴，而且《F 大调交响曲》的首演是委托他办理的。次年，里希特终于在伦敦指挥了这首交响曲，好像德沃夏克的交响曲总是喜欢比他本人先来到这个首府。

《D 大调交响曲》是贝多芬之后最优美的交响曲之一：它的第一乐章展开并加强了主题，气势恢宏有力，又极自然纯真，在这些方面几乎超过了在舒伯特的《C 大调交响曲》“伟大”和勃拉姆斯的《第二号交响曲》之间产生的任何作品。虽然在勃拉姆斯的交响曲中结构一体化的程度——我的意思是说在一个音乐结构当中，乐思及其发展部彻底的浓缩——要比德沃夏克、舒曼、门德尔松或柏辽兹更高，但这首交响曲的第一乐章无疑是德沃夏克第一个可以和勃拉姆斯相提并论的作品，而它的光彩和清新则或有胜之。这并不是说这首交响曲从总体上完全比得上勃拉姆斯最早的两首交响曲，不过它肯定是一部杰作。

由《D 大调交响曲》看来，人们可以说已经完全清晰地看出了德沃夏克的音乐风格。当然，在早期的交响曲中也有和他的技巧完全相称的、富于色彩的熟练技法和谱曲，不过，把《兹洛尼采的钟声》或是《降 B 大

调交响曲》Op.4 和这首交响曲放在一起听，立刻就会听出明显的差别。前者的全奏（tutti）那比较浓厚的织体让步给干净利落的配器和有效的展开；德沃夏克使用比较少的乐器而利用其比较生动的音区。在这之后有过配器喧闹的一些例子（《狂欢节》〔Carnival〕序曲是最明显的例子），不过，即使德沃夏克偶然配器过度，其效果却从来没有像在早期交响曲中的那种模糊。杰拉尔德·亚伯拉罕（Gerald Abraham）曾谈到过他的配器法，他说："人们一般地感到德沃夏克的乐曲是——如果我能发明一个新词的话——后配器的（post-orches-trated），尽管他的配器几乎总是十分高超。"❶ 换句话说，德沃夏克的音乐思想与代表柏辽兹和西贝柳斯的作品特点的音乐思想之间是有区别的。对于柏辽兹和西贝柳斯的作品而言，主题、织体和配器只是同一个乐思的不同方面，其本质与表现是不可分割的。然而，人们也可以论证，在德沃夏克的作品里具有那样色彩的材料是在增加着。《第八号交响曲》开场的大提琴主题，随之而来的长笛乐思，《自新大陆》第二主题群当中长笛低音区的

---

❶ 亚伯拉罕，"Dvořák's Musical Personality" in《Slavonic and Romantic Music》，（伦敦，1968）

G 大调主题，都是说明这个问题的实例。在别处，人们会同意说德沃夏克的某些管弦乐配器并不是那样地不可分割，虽然在《斯拉夫舞曲》中的音响有些时候似乎只采取那种形式而非其他，如像第一组的第七支舞曲中的双簧管乐思。虽然在《D 大调交响曲》中有某种勃拉姆斯风格的全奏，却有着配器非常优美和织体非常开放而轻盈的段落，人们愿意把德沃夏克看作是最富于想像力的、不朽的音乐大师中的一员。

勃拉姆斯的《D 大调交响曲》于 1877 年举行了首演，这两首 D 大调交响曲的第一乐章之间在情绪、调性和节拍上的相似并没有逃开评论家的注意。不过，虽然勃拉姆斯让人感觉到田园情调，德沃夏克却更强烈地反映出他和自然之间的密切关系。捷克学者安东宁·塞克拉（Antonín Sychra）认为德沃夏克最初打算采用的主题与捷克民歌“Já mám kone”有非常密切的关系——谱例 12。

谱例 12



德沃夏克最初就是这样设想他的开场乐思的，用的是与民歌不同的小调，但它是2/4拍：

谱例13



这对于他的才能当然是一种考验，他得要把这个乐思转换成光彩夺人的主题，以便让确定下来的总谱堂皇地奏响。它之明亮无邪恰可与尼伯龙根（Nibelungen）世界之暗淡无光相对拟。主要主题占据了七十多个小节，虽然它的进程曾被一个生动而有规律的副部主题短暂地打断而后再现辉煌。从副部主题和转调主题中创意的特性可以看出，在1865年德沃夏克初学交响曲写作时的作品与成熟时期的作品之间巨大的差别。这里的转调主题（以四个上行音符、三个八分音符和一个四分音符开始的音型）十分富于个性，稍后将在这个乐章中起重要的作用，使德沃夏克的幻想在发展部开始的时候展翅飞翔。它领先进入给人无比丰富感觉的第二主题群：乐思当中的头一个是非常奇妙的大提琴主题，有一个典型的德沃夏克式的对题加在它的上面。没有人会弄错它的特点，同时，大提琴主题无拘无束的抒情性使人们思考，

勃拉姆斯可能下意识地受过他的《第四号交响曲》第一乐章第二主题群中例子的影响。在最后，旋律线条以半音阶上行而进入一个新的、愉快而轻松的乐思（谱例14）。

谱例 14



几个小节之后德沃夏克以降 A 大调重复这个 B 大调乐思，此时的效果奇妙一如其手法简朴同样惊人。总的来说，呈示部大概是他一向所写的东西中最简约而紧凑的。事实上大多数评论家似乎都赞成这种看法，即德沃夏克在这个乐章中所表现出来的灵感和精通毫无疑问是完美的。托维（Tovey）甚至说这个发展部的开端是

德沃夏克所写过的最富于想像力的乐段中的一阕。

> 没有一位听者不为它的长时间持续的和弦而深受感动，第一主题的断片从它的深处产生，直到低音声部在一个极为神秘的模进中把它们收拢在一起……整个的发展部具有德沃夏克方法所有的那种舒畅与清澈，没有任何曾使他的比较弱的作品为之减色的那种单调的重复。

只有一个乐思还要提一下：正好在再陈述之前，一个有力的和弦宣告主要主题返回。全部的演奏浓缩在弦乐上；有一个富有活力的花体句（flourish），在它的后面有一个标着“沉重有力的”（pesante）、有强烈特色的转换音级的音型在导音上进入和弦，在几个全奏小节之后又回到第一主题与主音上。（在本乐章末尾，这个“沉重有力的”音型以惊人的效果再现。）

必须提一提尾声。乐章以主调（参阅谱例 14），D 大调结束，这就是这个乐章结构的内聚感，人们从新的观点看它，并感觉到它和第一主题在精神上的——如果不是外形上的——亲密关系。它从温柔的、诗意的乐思转换为刚健雄壮的音型，无疑是一个非常出色的转换。

快板是一个天才的乐章：第二乐章与其比例上的完善性或其主题材料非凡的内聚性并不十分相称，尽管它仍然是一支最优美的曲子。说到这儿，人们或许要补充一句话，受到所有聪明的指挥者信赖的托维热烈地赞扬它，似乎认为它在某些方面是德沃夏克的慢乐章中最好的一个。

> 我不知道有什么乐曲把已熟知的东西改进得比这更多。它具有一种完美的艺术品质，不幸的是德沃夏克在别处竟听任把这种品质退化为一种缺陷，在反复出现的主题上漫无目的地即兴创作，插段成了翻来覆去的离题话而不是对比❶。

德沃夏克把这一乐章定为降 B 大调，它那柔和的抒情性质和平静的精神，与它前后相邻的乐章和谐地融合在一起。开端的一些小节似乎暗示贝多芬《第九号交响曲》的柔板，使许多作家想到德沃夏克以年轻人所特有的热诚聆听那部作品时的样子。相似之处还不止于此：

---

❶ 托维，《Essays in Musical Analysis》，Vol. Ⅱ（伦敦，1935），P.91。

两个乐章所用的是相同的调性，而且接着都转到 D 大调。这一乐章实际上是单主题乐曲，它集中在主要主题和由它而产生的材料——一个最初来自 1862 年，即《兹洛尼采的钟声》之前三年的《降 B 大调弦乐四重奏》的主题——上。乐曲那发自内心的热情，不能不说这是由于它的诗意所致。无论这个主题在音域上以及共鸣的变化上是否足够丰富以证实托维对它的评断，那是另一回事。举例来说，许多人会觉得杰出的《d 小调第七号交响曲》的头两个乐章在浓缩方面和材料变化方面匹配比较均匀，因此，从乐曲的总体来看是取得了比较好的平衡。

关于诙谐曲——一支佛利安舞曲，其曲式无疑是非常完美的，确实有着个性鲜明的乐思和极富特色的材料。它那交叉节奏和奇异的动势感使它具有一种振奋的力量，那是只有大量积蓄的能力一旦从束缚中解放出来才有的力量。三声中段描写的是紧张急迫的导音-主音音型的明亮面，它打开了整个的乐章，织体开阔宽广，风格也是清新的。展开的短笛主题不仅质朴、诗意，令人着迷，而且深刻、哀婉，十分动人。无论是在这里还是在终乐章，都没有形式上的独出心裁。我们应该记得爱因斯坦（Alfred Einstein）的话：

> 德沃夏克十分自然地继承了纯音乐的传统，并且用最新颖的创意、最有生气的节奏、最优美的响亮度等音乐要素丰富了它的形式——它是可想像的最道地、最直率的音乐，没有流于世俗。他从斯拉夫民间舞曲和民歌的根源超脱开来，很像勃拉姆斯之从德国民间音乐超脱出来；惟一的差别在于一切事物对于德沃夏克来说是天真无邪和新鲜的，而对于勃拉姆斯来说则总是带有一种渴望的，或是神秘崇敬的弦外之音❶。

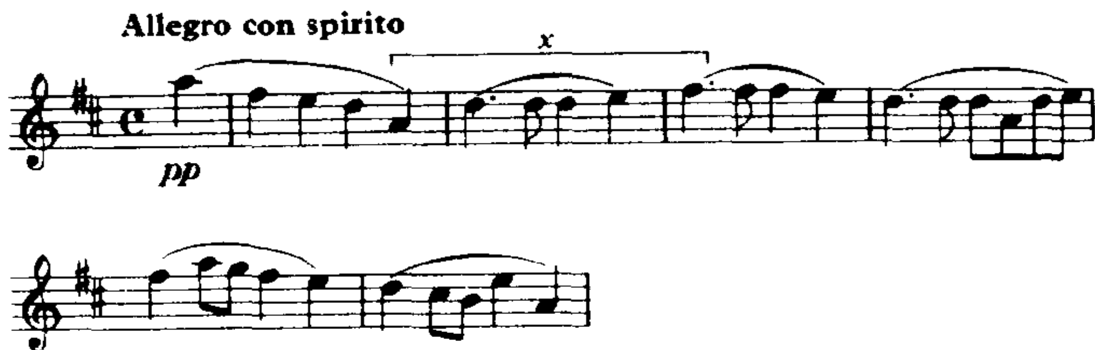
无疑地，没有什么东西比这个三声中段更天真无邪或更新鲜了。

正是在终乐章的主要乐思之中，人们觉得它与勃拉姆斯的《D 大调交响曲》的对应时段极其接近。除了性格和轮廓上的相似之外，它们又都有同样的向前的运动感和浓缩感。像勃拉姆斯一样，德沃夏克也有意识或无意识地把他的乐思和交响曲的主要主题联系起来（音型 x）：

---

❶ 爱因斯坦，《Music in the Romantic Era》（约约，1947），P.301～302。

谱例 15



终乐章总是给交响曲作家提出诸如平衡、比例和浓缩这样一些最棘手的问题，许多有才能的人在这些问题前面畏缩不前。在《F 大调交响曲》之前，德沃夏克自己的终乐章在这一方面遇到过麻烦（除了《降 E 大调第三号交响曲》之外全部过分渲染），甚至《第五号交响曲》也不例外，有些人可能也会说它的终乐章分量和实质超过了交响曲。现在的这个终乐章是一首真正气势恢宏、比例匀称的奏鸣曲，它的进程容易追随，它的主题富于变化和活力，没有这些，交响曲也就不能成立。如果说勃拉姆斯的衣钵沉重地笼罩着主题的开端，就乐章的总体来说，它的独立、个性，以及技巧之精湛是没有问题的。

d 小调第七号交响曲
(1885)

第六号和第七号交响曲之间隔开了五年。在此期间德沃夏克在歌剧上取得不少成功：《德米特里》(Dmitri)（1881～1882）在布拉格上演；而他早期的歌剧《农民无赖》(The Peasant a Rogue) 在汉堡上演。十九世纪八十年代前半叶，他谱写了像《随想诙谐曲》(Scherzo capriccioso) 和《胡斯教徒》(Hussite) 序曲以及他最精心写作的室内乐之一——《f 小调钢琴三重奏》Op.65 这样一些管弦乐曲，后者或许是到那时为止最令人信服地证实了其本身价值的室内乐作品了。这个时期也是他第一次造访伦敦的时期，为今后许多次的访问开了头，也是一场有益而持久的关系的开始。其时，英国的音乐界比他们的法国或维也纳的对手们更为积极地向外国的杰出音乐家欣然敞开大门。到了德沃夏克在 1884 年应伦敦爱乐协会之邀初访英国时，他的音乐已经在那里取得了长足的进展。他指挥了他的《D 大调交

响曲》、《胡斯教徒》序曲、《第二首斯拉夫狂想曲》(Second Slavonic Rhapsody)和《圣母悼歌》(Stabat Mater)，并获得极大的荣誉和热情的礼遇。

> 我一露面就受到一万二千名听众暴风雨般的热烈欢迎。欢呼声越来越大，我必须一次又一次地鞠躬答谢，管弦乐团和合唱团欢呼的热情也毫不逊色。我确信，英国给了我一个新的、必定也是更愉快的前景，而我希望它能有益于我们整个的捷克艺术。英国人是很好的人民，热爱音乐，对于他们曾经欣赏过其艺术作品的作者永志不忘。愿上帝允许他们也这样对待我。

在这次访问之后不久，伦敦爱乐协会选举他为该会的成员，并请求他写一首新的交响曲。事实上，自从他听到那激起他无限钦佩之情的勃拉姆斯的新交响曲(《第三号交响曲》)以来，他心中就想着要写一首新的交响曲了；他于1884年12月开始写这部作品，第二年3月完成了大总谱。1885年4月22日在圣詹姆斯大厅亲自指挥了这次首演，作品立即受到欢迎。这部作品的设计有意或无意地要打消英国人认为他是一个十足的民

族主义者的这种印象。作品之深刻与严肃立即被人们所认可，它的重要性从来没有受到过怀疑。

《d 小调交响曲》被公认为德沃夏克最杰出的作品，英国的评论界还把它与舒伯特的《C 大调交响曲》“伟大”和勃拉姆斯的四首交响曲并列为十九世纪具有特殊重要地位的作品。随着时间的推移，这个评价不仅久久没有褪色，反而更有所加强，因为在灵感方面和形式方面，这首交响曲都代表了德沃夏克一贯的完美。开始的乐思色调无疑是比较暗淡的，但却比他的其他任何一首交响曲都更富于想像力：

谱例 16



人们常说抒情的乐思很少构成交响曲主旨的本质，不过这个特别的乐思有一种特质，它具有奏鸣曲展开所需要的一切潜力，包括它达到最高潮的极为戏剧性的音型（x），同时又保持着旋律的悦耳动听，是那样富于

德沃夏克的最自然的特色。有人认为这个乐思显然是他在注视载着数百名来自布达佩斯的反哈普斯堡的爱国主义者的火车到达布拉格参加国家戏剧节时产生的，这种想法实在异乎寻常。（德沃夏克对于火车的特殊兴趣是众所周知的，甚至当他旅居美国的时期，他对于火车时刻表的了解也是惊人的准确。）当单簧管以三度音奏出主题时，乐思中阴郁严峻的成分有片刻的轻松舒畅，不过这个戏剧性的音型（x）差不多立即就以巨大的力量爆发，把我们投入下属调（g小调）。人们在下一段听到的d小调是一个在很大程序上带有这一变化色彩的主音。虽然对音乐的主题所经历的调性变化做太详细的叙述常常是没有意义的（任何聪明的听者自己就能听出来），这个特殊的调性色彩还是值得一提，因为它提高了处在降B大调（即g小调的关系大调）中的第二主题对听众的感染力。偶然它本身也会是一个非常愉快、抒情的乐思，是管乐器与弦乐器之间的一种极其诗意的精湛技巧互相调谐出来的。

降B大调主题在更丰富的色彩中返回，并具有使德沃夏克的作品独具特色的那种宽厚大度之感。正像托维所说的，“处在其才能高峰的德沃夏克，有时是一位写出长而曲折乐句的大师，这种乐句又化为无数原先未

曾打算的分枝。”这特殊的乐思并不是徘徊漫步，它像畅通无阻的流水般一股接一股地涌来。它还和从第一主题群（第 97 小节）涌出的材料混合在一起；确实，那正是在降 B 大调中听到的，把呈示部带到高潮的第一主题群。发展部是他的最浓缩和最短的发展部里面的一个：在继续探究第一主题那似乎是无限的可能性之前，它首先集中在第二主题上。它的调性对比是鲜明而有力的；最重要的是它们非常地充满自信，而在一瞥之下，可以从早期的某些发展部分的调性过程看出他的技巧是多么圆满。乐章总体上说明了德沃夏克和所有伟大的交响曲思想家一样，不允许在音乐的主旨中有任何一个步骤游离于它本身之外；一个乐思不能有一点儿东西被浪费，音型或是旋律的细节一个也不能被白白抛掉而不对后面产生作用。这就是人们所说的浓缩的意义：这首交响曲的第一乐章，无疑是他的各种奏鸣曲乐章中最为浓缩的一章，也是配乐最密集的一章。这一乐章其余部分的宽阔架构能容易地识别：在第一主题上相当详尽地阐释之后，德沃夏克进入 d 小调，并且立即转入第二主题。把第一主题群缩短，这种办法可以追溯到十九世纪三十年代的《幻想交响曲》（Symphonie fantastique）和肖邦的作品。在任何一个展开过程中，第一次出现时看似

重要的因素都退居不重要的地位，而另一些在刚开始时仅仅听到一点含意的因素一下子突出起来。这位伟大的交响曲作曲家还有一个特点，那就是他能转变一个主题的环境，使它看上去好像是要改变特性。在第一乐章结尾的一些小节中，这种富于想像力的才能无疑达到了顶点。

慢乐章毫无疑问是德沃夏克的最杰出之作。它开始于**F**，即第一乐章第二主题群的下属调，而且看起来像是有关系的还不仅是调性。第二主题几乎像是在背景中静悄悄地展开着，在人们仅能感觉到一种属于关系的过程中把自己改变得如此之多。管乐与弦乐拨奏进一步铺衬了这种感觉。主题与《胡斯教徒》序曲中的乐思之一表面上相似，考虑它们的近似不是没有道理的。（关于那一点，第一乐章的第二主题表面上与勃拉姆斯的《降**B**大调钢琴协奏曲》的慢乐章相似，但就结构上来说，并没有多少一致性：乐思表达的是全然不同的音乐经验，而且产生于完全不同的世界。）在管乐器陈述了主题之后弦乐进入，并立即打开了最自然的灵感洪流。下一个乐思无疑是德沃夏克最富表情的主题之一，充满了热情与抒情气质，表明了他正处在最幸福的时刻。

谱例 17



我已经引用过（谱例 10）那深刻而透彻的乐段，乐思即流入其中，那叹息般的下型音型与和声，令人想起舒伯特的《C 大调交响曲》“伟大”的慢乐章中那钟鸣似的法国号声。随之而来的轻松的法国号独奏（F 大调），无疑是整个乐曲中最令人愉快的时刻之一。中间部分比较阴郁也更富戏剧性，其中主导主题的主要角色即产生于上面的例子；这个乐章有很多神来之笔，其中就有双簧管奏出的开场乐思在优雅动人的和声伴奏之下的返回。

正是这首交响曲的诙谐曲堪称舞曲之最，它的节奏是那样令人心醉神迷而且有着那样强烈的动势感。人们可能还会补充说它的主题都特色鲜明且变化多端，非同寻常。其中对于交叉节奏（3/2 和 6/4）运用的效果最强，最令人振奋，乐曲以其充分的自发性和生命力赢得

了人心。

在聆听这一乐章的时候，人们会以为这乐曲是浑然天成，它的创意是如此自然和有感染力，可是德沃夏克在谱写的时候却远非容易。这是常有的事，天然性是以高度的修养换来的：一个人最先想到的事物和天然性不可同日而语。三声中段分享了诙谐曲的完美，在它那田园诗的格调下面有一种来自诙谐曲本身的、小心控制着的、强力的共鸣。

评论家们批评的焦点集中在终乐章（快板）上：阿历克·罗伯逊特别指出“它没有达到以前作品的高度。这很可能是因为它缺少《D大调交响曲》的相应乐章那种节奏上的变化，而且在处理上多少有些平直”。与早先的一些主题相比较，它的乐思是更为强壮而粗线条的，而它的乐句结构也更容易预期；然而，用任何其他标准衡量，它都无需担心会受责难。它的主题是突出的，发展部生动活泼，而且这个乐章有着交响曲所需的一切悲剧力量和分量。在任何意义上它都不缺乏德沃夏克最好的作品中那种充满灵感和诗意的光彩时段。总之，在德沃夏克的优秀作品中，它占有和它的姐妹作同样重要的地位。

G 大调第八号交响曲
(1889)

可以说，德沃夏克和英国的关系主宰了他今后几年的生活。在 1884 年第一次访问到 1890 年《G 大调交响曲》首演之间他至少访问英国六次：他的比较有价值的作品许多是应伦敦及首都以外各地之邀请或委任而写的，而且在一定程度上符合英国人爱好的风格。神剧（oratorio）耸立在英国的乐坛上，而德沃夏克对这个领域作出了优异的贡献。《幽灵的新娘》（The Spectre's Bride）与《第七号交响曲》写成于同一年，前者在他赴伦敦指挥《第七号交响曲》仅仅数日之前在皮尔森举行了首演。《圣柳德米拉》（St Ludmilla）随即于第二年写成，仍然是德沃夏克在里兹音乐节上指挥了它的首演。不过，在这个阶段，其他领域的创作活动也是丰富的。有《A 大调钢琴五重奏》Op. 81、愉快的《三重奏》（Terzetto，Op.74），以及被低估了的《降 E 大调钢琴四重奏》Op. 87。极有可能这些作品给人轻松愉快之感，

它们的灵感清新，精神和谐，至少在某种程度上是由他的新家园给予他的愉快所带来的。在十九世纪八十年代，他开始感受到他的日益上升的名望带给他的好处，在1884年他有了足够的钱在维索卡买了一栋小别墅。之后几年他尽可能在那里多住一些时间。

他的经济困难并没有过去。他和西姆罗克之间的友好关系此时蒙上了阴影。在写成《d小调交响曲》的时候，他已经为他的优秀之作定下了更具竞争性的价钱，而拒绝了西姆罗克为它所出的三千马克。

> 如果我答应你用三千马克得到它（他写道），我就会损失三千马克，因为别的公司肯付我双倍的价钱。如果你强迫我那样做，我将感到非常遗憾。虽然这样大型的作品不会立刻得到我们所希望的那样的收益，然而会有那样的时候使它得到补偿，而且请记住你已经在我的《斯拉夫舞曲》中发现了一个不可轻易低估的矿藏。

西姆罗克的回答是把最初提出的价钱加倍，不过他要求德沃夏克订下明年出版《斯拉夫舞曲》的合同，无论他们交涉的态度如何，他们的关系没有改善而且进一

步恶化，因为西姆罗克粗暴地拒绝德沃夏克要用捷克文而不用德文拼写教名的愿望。当《G大调交响曲》的总谱出版时，西姆罗克只付给他一千马克，抱怨说大型作品销售不利，并且强调他需要更多的小型乐曲。不顾西姆罗克提醒他1879年的合同仍然有效，德沃夏克把新写的交响曲卖给了诺维罗（Novello），后者在几年前德沃夏克与西姆罗克的交情冷却时曾出版过《圣柳德米拉》。有两三年时间他们的关系接近冰点，然而在美国之行以后，德沃夏克的经济状况稳定，又有了斯皮尔维尔那样愉快轻松的环境，破裂的关系得到充分的和解，他交给西姆罗克《自新大陆交响曲》（New World）、《F大调四重奏》、《降E大调弦乐五重奏》Op.97，还有两个比较小的乐曲，报酬为7,500马克。

《G大调交响曲》主要是在维索卡写的，反映了在他作曲时期所享受到的某种幸福。他在1889年夏天开始写草稿，当年11月写完总谱的最后一笔。德沃夏克在1890年2月亲自指导了在布拉格的首演，并在两个月以后把它介绍给伦敦的听众。里希特接着在伦敦再次演出并主持在维也纳演出这首交响曲，虽然德沃夏克自己没有出席在奥地利首都的首演式。

亲爱的坏朋友：

你一定会为这次首演而高兴。我们都认为它是一部极卓越的作品，所以我们全都热情澎湃。勃拉姆斯在演出后和我共餐，我们举杯为不巧缺席的《第四号交响曲》之父的健康干杯，万岁！

你的忠实的

汉斯·里希特

这首交响曲确实标志着德沃夏克的交响曲写作生涯中的一个新起点。到此时为止，他的精力都被引向掌握奏鸣曲方式的技巧上，没有离开传统的方法。《G大调交响曲》在很大程度上表明了是一项郑重的实验。确实，德沃夏克自己毫无疑问是打算写一部“与其他交响曲不同的，用一种新的方式写出个人思想”的作品来。对他个人来说，两个外乐章都是新的开始，而第二乐章则比以前所写的交响曲的任何一个慢乐章都更具有田园情调绘画的特色。并非是听者过分挂念曲式或结构方面的事，它的创意是太丰满流畅令人愉快了。德沃夏克总是会写出好的曲调，即使他努力要把它们纳入最后的样式。

和直接投入戏剧情节的d小调和D大调交响曲不

同，《G 大调交响曲》由一个短的引子为开端。这和德沃夏克在《d 小调第四号交响曲》的开端手法中所采取的“预备”基调完全不同：它在呈示部和发展部的接合处再现；接着，在反复句的开端，它又再次得意扬扬地出现。它也使第一主题群本身变得丰富。这个 g 小调主题逐渐展开并很快让位给第一主题群——德沃夏克全部作品中最丰富多样的主题群中的一个。它以一个非常单纯的长笛主题——开始是一个上升的 G 大调三和弦——为开端，由一个来自弦乐而不太明确的响应来答题。随之而来的是巨大活力的浪涛，它表明了这个天真无邪的长笛乐思是由比所想像的更严肃的材料构成的。接着，第一主题中的第二个成分出场：它来源于引子主题的第 7 和第 8 小节，由中提琴和大提琴奏出。

谱例 18



乐思变得浓厚而快速，加强了一种印象，即让人觉得它是德沃夏克所有第一乐章中最富于抒情性的一章。

第二主题群——弦乐，加上一个奇异的木管乐的闲

谈——有一种光辉的透明度，虽然直到木管乐用另一个乐思来接替时调性才定下心来。再次出现动势感，它被不可抗拒的、第一流的旋律灵感的潮水推向前进，令人兴奋。我们知道第二主题群里的第一乐思是美妙的，德沃夏克不把它带回到再陈述中来，甚至以后也不再提到它，这似乎是令人惊讶的。惟独具有像他那样丰富的创造力的作曲家才能有他这样的姿态。木管乐器上的第二个成分（总谱中的字母 E 处）是一个没有返回的乐思。

德沃夏克在他的交响曲艺术中已经创造了一种新的东西。他没有把他的乐思套进事先定好的模子里去，每一个乐思都很有活力地进行下去。事实上，整个的过程看起来是那样自然和不费力气，似乎很少需要作曲家去干预。它几乎像一部精彩的小说，其中有很多角色，他们展开、发展，有时又从故事中消失，而作者对于自己作品的情节好像只是一个无能为力的旁观者。发展部是由长笛乐思的复归而开始的，但接着它就像是要浓缩在谱例 18 上，以一个愉快的长笛对位（字母 H 处）而转入最神奇和迷人的插段中。这个超凡的（我不必为这个形容词而表示歉意）段落的一部分效果是它的调性安排：升 F 大调，这是导音的调性，提高了光的效果。另

外，除了没有再提到第二主题群的开端之外，德沃夏克也大大地缩短了第一主题群。他不是浓缩在谱例 18 上，而是浓缩在次要的成分（在字母 E 处首次引入）上。这个乐章的意义不止于说明德沃夏克开辟新事物的意向是正确的，它的大成功在于它对于这一切没有丝毫不自然的地方。

慢乐章也是一个极富创造性的曲子，它的无拘无束又明亮照人，一如《第七号交响曲》中对应乐章的紧张（intense）和深透（searching）。尽管这样，仍然如阿历克·罗伯逊所说，“在开端的和声中有一丝忧伤的痕迹，后来变得显著起来。”然而，那是正在经历大欢乐和宁静的人所表现出来的深沉，因为对于这些体验不能总是停留在认识上，必须尽量地玩味它。尽管很有节制，但仍然有一种已经成为后浪漫主义感情热病成分的那种人生经历无常感。这个乐章在降 E 大调中开始，开场的乐思与钢琴曲《在古堡中》（In the Old Castle，Op. 85/3）表面上有些相似，但它很快就进行到 C 大调。然而它是一个偶然有阴影掠过的 C 大调：当弦乐回答简单的长笛召唤（字母 A 处）时，是降 b 小调和弦使它们的叹息声带上了阴沉的色调。它的沉思中的田园绝非荒无人迹的地方：这里没有人们在西贝柳斯后期的音诗

(tone-poem) 里遇到的那种酷烈的气候，在那里大自然的威力无穷而冷漠，不是亲切宜人的，而且让人们感到不可知的原始力量的存在。曲调中很快就有了一种喜庆的感觉。看到一位大师如此简单地把一个勇往直前的下行自然音阶（diatonic scale）转换为有奇异魔力的风格，而且把一个同样自然音阶的乐思加在上面，这个乐思的感情和精神又是如此之丰富宽厚，那真是令人惊异。这是高度创造力的试金石，是运用完全个人特色语言的才能，这种才能使普通的语言在德沃夏克手里显出光辉和活力。这个乐章的设计容易领悟，虽然也许比 d 小调中的配乐密度较小。德沃夏克实际上用最开端的一些小节形成他所有的创意，这种技巧表明他的音乐思想是多么有系统，他掌握技巧的程度又是多么高超。

诙谐曲绝对是有魅力的，给人的冲击不可抗拒，不亚于 D 大调和 d 小调交响曲中相应的乐章。然而，它的主题优美而有魅力地向上飞去，成为一支圆舞曲；和慢乐章高度自然音阶的材料完全不同，德沃夏克的线条表现为一种强烈半音阶的风味，而那种令人难忘和富于表情的力量即由此而来。三声中段的主要乐思是一支惹人喜爱的民歌似的旋律，其中含有一种潜在的哀婉柔和

的风格。事实上它的起源是歌剧，出自德沃夏克的独幕歌剧《不听话的情人》(The Stubborn Lovers，1874)，该歌剧1881年在布拉格演出后即撤销。德沃夏克一定是觉得(当然是这样)一个这样好的乐思怎能埋没在这样流传未广的歌剧里。这个乐章最不理想的部分或许是它的尾声，尾声开始时是很迷人的，但很快就变得喧闹了。

德沃夏克的终乐章采取的形式是一个主题加若干变奏，用一个小号作为开端，召唤跳舞的人就位。虽然这个主题和第一乐章的第一主题（长笛主题），即有力的上行 G 大三和弦之间有明显的相似之处，但这不是像它初次出现时的那个乐思了。第一个草稿实际上和我们所知道的主题也不相像，即使第二个稿子（谱例 19a）离这个主题也相当远。克拉彭博士对这个问题做了更充分的讨论，并转载了这个主题在目前这种形式之前的多种处理方式（谱例 19b）[1]。

从总体上看，这个乐章在结构的精华或灵感的丰富上，都不能说可以和它的姐妹乐章完全相提并论。它的创意曲多半都是活泼而有吸引力的，如在字母 D 处的愉快的长笛阿拉伯风格曲或是华丽而有泥土气息的、暗

[1] 克拉彭，见前引书，P.33。

示农民喜爱的 c 小调插段，抑或是恰好在字母 N 之前的富有诗意的返回。无论如何，用评判在它之前的那些乐章的标准来评判这个乐章，说它独创性和变化性不够丰富是不算不公平的。在这个乐章里有快乐的爆发，就是德沃夏克在《狂欢节》一类的作品中特别喜欢使用的那一种，不过在这里，这些爆发的喧闹多于感染力。要不是终乐章里某些地方的性质比较平凡，人们很可能会认为这首《G 大调交响曲》是德沃夏克最伟大的交响曲，因为它把丰富的抒情性和独出心裁的形式结合在一起，这是别人很难超越的。

谱例 19

(a)

(b) Allegro ma non troppo

mf fz dim. p

e 小调第九号交响曲 “自新大陆”(1893)

到了十九世纪八十年代之末，德沃夏克在英国取得了圆满的成功，而在美国取得大成功的前景在等着他。他的祖国加给他的荣誉不胜枚举：布拉格大学授给他名誉博士学位；他被选进捷克艺术与科学院，还接受了一枚奥地利的勋章；并且在 1891 年成为布拉格音乐学院作曲系的教授。同年他再度两次访问英国，一次在伯明翰音乐节上指挥他的《安魂曲》(Requiem)，另一次在剑桥接受名誉博士学位。

德沃夏克跟新大陆打交道是在 1891 年春，一位纽约富商的妻子珍妮特·瑟伯 (Jeanette Thurber) 夫人急想找到一位国际名人，来主持她新近成立的国立纽约音乐学院，而她的选择最终落在德沃夏克的身上。他的反应很谨慎，不过瑟伯夫人是一位顽强而百折不挠的人：她把她的条件定得极有吸引力，提出一个为期两年的合同，让作曲家一年享有四个月的自由时间，但加给他一

个指挥十场音乐会的契约。薪金15,000美元是个相当大的诱惑；虽然他迟迟拖延着不离开维索卡，也不愿意离开故土那么长的时间，他终于还是同意了。他于1892年9月离家赴纽约，在以后的三年他留在那里，虽然关于音乐方面的事并不完全合他的口味。他和瑟伯夫人交往的冷暖、她所承诺的财政支付远远不能如期兑现，是众所周知的，人们也知道他思念捷克乡村，尤其是维索卡的难以抵挡的乡愁。因此他极为珍视在夏日期间到爱阿华的斯皮尔维尔去访问，那里有一个强大的捷克社区。他的笔绝不怠惰，除了像《e小调交响曲》和《F大调四重奏》Op. 96——在战前一直叫做“黑人”(Nigger)，而现在叫做“美国人”（American）——这样一些作品之外，还写出了《降E大调弦乐五重奏》Op. 97，当然还有《大提琴协奏曲》这样的一些杰作，全是在世纪之末这十年的前五年写成的。

《e小调交响曲》令德沃夏克的许多崇拜者和伙伴感到迷惑。康斯坦特·兰伯特（Constant Lambert）谈起它的时候把它说成是“杜撰”，阿历克·罗伯逊则写道：“从d小调和D大调交响曲的高度来揣摩这部作品令人感到压抑，不过这种压抑是不会蔓延开去的。”《自新大陆》显然是一部天才之作，虽然这不是在以前作品相同

的意义上说的。一般公众对于这些事情有一种奇异的、几乎是准确无误的直觉。人们可以把这部作品的地位和——比如说，格里格（Grieg）的《a小调钢琴协奏曲》的地位相比较。这部作品在深度上和形式的完备上比不上其他许多有名气的古典作品，可是，尽管它有明显的弱点，却有不可湮灭的清新感和十分的坦率，这使它能够经得起彻底的剖析而且不受损伤地脱颖而出。当然，人们会认为正是《自新大陆》的这个结果，使得第六号、第七号和第八号交响曲相形见绌或至少是黯然失色，它们都是更为充实的作品。确实，在音乐厅里很少听到第六号和第七号交响曲，也很少在唱片目录上见到它们。

也许这个争论还会再继续一个阶段，举例来说，西贝柳斯没有让自己的《第八号交响曲》出版是明智之举，因为，要是它不如第六号、第七号交响曲充实，它就可能连带损害前两者在公众中已经受到的尊重；要是它有很大的和广泛的吸引力，它就会冲淡它们的影响；要是它的力度和灵感像他的许多比较小的乐曲那样是比较弱的，它就很可能降低它们在公众心目中的地位并损害它们的声誉。即使是这样，人们也必须承认，广大的音乐界正是通过第二号和第五号交响曲才认识了西贝柳

斯的作品。这两部作品的长处更容易被理解。如果德沃夏克从来没有写过《第九号交响曲》，那也很难确信第六号和第七号交响曲就能得到比现在更大的名望。确实，矛盾是可争议的。最有名气的古典作品起着唤起广大音乐爱好者的兴趣的作用——即使他们的兴趣并不能永远保持下去，真正的音乐爱好者大军的主体会仍然继续喜爱并非那样显赫有名的杰作。我想，对于每一个人来说，《自新大陆交响曲》都是他进入德沃夏克音乐世界的一个要点，正像贝多芬的《第五号交响曲》或《皇帝》（Emperor）协奏曲是他的关键一样。然而，是什么使得《自新大陆》有了名，它又是怎样比以前的交响曲稍逊一筹的？

可以肯定地说，这首交响曲的旋律创意比起 d 小调或 G 大调交响曲来是更富于变化的。这个变化范围包括从极其新颖的乐思——不亚于他任何一部以前的作品——到具有机巧痕迹的主题：终乐章的主要主题虽然在开端足够强而有力，但却以一个比较现成的、软弱无力的花体句为结束。第一乐章的主要乐思没有一点《D 大调交响曲》或它后面的两部作品的那种自然的新鲜感。终乐章中某些材料的展开比《第七号交响曲》的材料展开更为平直和常规化。

哈多（Hadow）称这部作品为“机会主义者”，人们可以从他的情绪中看出某种东西。这里是一位伟大的作曲家，他采用一个民族的民间音乐，他对这个民族怀着不容置疑的同情心，但对他们的艺术却可能缺少真正的洞察力。确实，对美国印第安人，他在很大程度上是透过朗非罗（Longfellow）的眼睛来看他们；他在六十年代曾经读过朗非罗的《哈瓦沙之歌》(Song of Hiawatha）的译本。明妮海哈（Minnehaha）的葬礼激发了“广板”(Largo)，而在写诙谐曲的时候，德沃夏克的脑海里先有了《哈瓦沙的宴会》(Hiawatha's Feast）中的印第安舞曲。他对印第安音乐的认识远非深刻。说到黑人音乐，他非常信赖一个年轻的黑人学生哈里·伯利（Harry Burleigh)，他为他唱了许多黑人的灵歌，德沃夏克的洞察力程度从他接见《纽约先驱报》[1] 得见一斑，那时他宣称说他发现黑人音乐和美国印第安人的音乐非常相似。他还认为“这两个民族的音乐与苏格兰的民族音乐有惊人的相似之处。在这两个民族的音乐中都有一种奇怪的音阶，这是因为缺乏第四音和第七音或者导音所致。在两者的小调音阶里都有七度，而且是一种不变的小七度

---

[1] 克拉彭引用，见前引书，P.87。

音程，其中包括四度而略去六度”。很明显，他所得到的这个抄本，给了他一个关于两上民族文化的非常不完全的印象，而且毫无疑问是掺杂了西方音乐思想的脾性。然而他在序言中强调他实际上没有采用这些印第安旋律中的任何一种。“我只是写了体现印第安音乐特色的完全是新的主题，并且把它们作为主旨，用一切现代的节奏、和声、对位法和管弦乐的色调等方法来把它们展开。”

他的交响曲中没有任何一首比这首更快地取得了成功，当它在安东·谢尔德（Anton Seidl）的指导下在纽约举行首演时，德沃夏克受到热烈的欢迎，使他觉得像是一位国王向欢呼的臣民答谢致意。考虑到它是一部毋庸置疑的杰作这个事实，为什么兰伯特和哈多认为它在第六号、第七号和第八号交响曲之下？是不是因为在这里有意识地运用了民歌的启发（虽然不是原封不动的民歌材料）？德沃夏克在《第八号交响曲》中有意识地力求形式的新颖，但一点也没有机巧的痕迹或是手段和目的不一致的感觉。但我觉得在这部作品的外乐章的主题材料方面似乎有某种机巧的成分：开端乐章的第一主题在自发性和新颖性方面不能说和第六至八号交响曲中的对应乐思相称：

谱例 20



总之，在材料的展开方面有某种刻板的性质，特别是在终乐章里，它的精微程度无疑比 D 大调或 d 小调交响曲的终乐章要差得多。同时我们也必须承认，这种不足在很大程度上由两个内乐章的光彩而得到弥补了。该谐曲的三声中段里的 C 大调曲调像他以前的那些交响曲中的任何东西同样富于灵感和光彩照人。

谱例 21



慢乐章也是一样，用任何标准，包括德沃夏克自己的标准来衡量，一支有名气和广为流行的旋律为这个乐章增了光要胜过为它辩护。虽然明显地受到过黑人灵歌的影响，但与此同时，它的成就和荣耀仍然完全是德沃夏克风格的。总谱中的英国管部分（最初并不是打算为这种乐器谱写的）据说是受到年轻的伯利（Burleigh）的歌声激发而谱写的。在这整个的乐章中灵感丰富而汹涌澎湃。"森林中"的段落（第 90 小节起）肯定不能和第六至八号交响曲相比，甚至在精通方面也比不上，这使那个构成"广板"的著名和弦的丰富性和权威地位蒙上了黯淡（谱例 22)。

谱例 22



整部作品的最开端也许是问题更多的地方；乐思本身的性质不能和《G 大调交响曲》那充满灵感的引子的乐思相比。开场的乐思缺乏恢宏的气势，这种效果无疑在一定程度上是由于它的模进结构造成的。《第八号交

响曲》开场的 g 小调主题奔流向前一气呵成；e 小调的开端则恰好与此相反；人们知道它的四小节结构，第二和第三小节在不同的音高重复第一个乐句。在法国号的一个召唤之后，它就在木管乐器上重复并很快地被一个弦乐上的三音符音型打断，有明显的戏剧性——而在不敏感的艺术家手中就可能表现为类似通俗剧。从外表上判断，它很少具有代表德沃夏克最伟大的交响曲思想特色的那种微妙的手法；表面上看起来几乎是马虎的、甚至是呆板的。但是它却以一种奇异的方式运作着，因为这些乐思无论它们的音乐结构是如何简单，却成功地产生着一种强烈的自然气氛和一种戏剧性的期待感。确实，正是它那语调的坦直保证了它的魅力，也正是在这个“有效”的层次上呈示部的主体发挥着作用。主题轮廓鲜明清晰，没有人会抱怨第二主题群缺乏新意或是设计不够巧妙。对它的处理手法之精深与他最好的曲谱完全可以相提并论，表明了他杰出的和声手法才能和色彩感。第二主题群分成了两个组成部分：第一部分是 g 小调（有降半音七度音程），第二部分是一个 G 大调的轻松愉快的乐思；两者都可以加到有着某种哈瓦沙（Hiawatha）感情的慢乐章和诙谐曲中的那个主题上。

在趋近发展部（或许是德沃夏克最少趣味的一个）末尾时，人们偶然会为它的过分依赖模进而惊异，不过我们会再遇到我们在引子当中所见到过的同样现象。表面上，德沃夏克返回再现部的方式中有一个多少有些呆板的环节，主要主题那平直的节奏结构又于事无补；然而在演奏时却有一种不可能误解的清新和诗意，只有学究或书呆子才辨不出来。再陈述中有德沃夏克最具灵感的手法之一种：他在远调性升 g 小调中再现第二主题群（第 316 小节），这个主题群的第二个成分再出现在降 A 大调中（第 374 小节）。总的来说，这个乐章具有强大的戏剧性的冲力，因为乐思的描述明确清澈而格外效果鲜明。要说明这一点，最好的例子莫过于再陈述结尾的这几页了，在这里德沃夏克需要做从降 A 大调到 e 小调的离调。这里有胜利喜悦的昂扬，天空似乎也因为 A 大调燃起的火焰而放光；这是名家手笔的、有灵感的效果，他正是从这个下属音大调的区域里带我们返回主音。

慢乐章是四个乐章中感人最深的一章。建立了新调性降 D 大调的极其动人的和谐进行已经引述（谱例 22），在一定意义上调性已经由升 g 小调作准备——降 A 大调集中在第一乐章第二主题群再现的部分上。这是

新乐章调性的属音。此外，富有灵感的旋律在开端由英国管奏响，似乎影射着与第二主题群独特的关系，虽然这关系过于微妙不容易确定。尽管旋律雄辩夺人立即打动了听众，但从中流出的乐思绝不乏灵感。首先，当速度稍微加快时，在长笛和双簧管上有一个蜿蜒的乐思把开场的降 D 大调转入升 c 小调，并领先进入这部作品中是美丽的乐思之一：

谱例 23



显然这是一个从以前消失了的主题本体十分自然而有系统地产生出来的乐思，从中依次产生了诗意的"森林中"的段落，它形成"广板"高潮处的中央插段（第 96 小节及其下）。德沃夏克公开地声明听众们已经感觉到了的、在第一乐章第二主题和这个乐章主要主题之间的关系。他把它们结合起来，把后者交给小号，把前者交给弦乐和法国号，并在长号上加上第一乐章的主要主

题。在这之后，降 D 大调主题在乐章开端时的平静曲调中返回。

德沃夏克也说到了位在诙谐曲中段的这部作品的主要主题（谱例 20）；无疑可以认为在诙谐曲中的副主题（第 68 小节）和第一主题群中的对应部分之间有一种遥远的关系：

谱例 24



诙谐曲是一个极为活泼有力的和抒情的乐章；它的结构十分明确易懂，以致它的轮廓几乎不需要明显的标识。它美妙新颖令人振奋，在很大程度上和终乐章的开端相同。然而终曲并不是没有弱点；速度有时似乎有一点点不自然，而且像在第七、第八号交响曲中那样，人们没有被音乐推着向前走，几乎感觉不到音乐进行的实际技巧。在最后结束时，德沃夏克召回其他乐章的主题，像幽灵般着实令人震动（我认为，“广板”的中段不是这

种情况)。布鲁克纳——他的《第八号交响曲》刚刚演出过——的榜样对他来说大概是重要的，虽然所用的方法在十九世纪来说是很普通的一种。

如果说在洋溢着智慧的精妙和浓缩方面，《自新大陆》不能完全和《d小调交响曲》或紧接它下面的一首交响曲相提并论的话，那么，它的乐思——或者是这些乐思的综合——并不缺少坦率和活泼生动的特性。比如说降D大调主题在终乐章中经历的变化：它的开端乐句在“广板”的与英国管一致的宁静之中以最迷人的形式翻覆变化（第155小节及其下)。从旋律的灵感方面来说，第二主题群开端的奇妙的单簧管乐思（第66小节)，也无需害怕和德沃夏克在十九世纪八十年代的十年间所写的任何一首杰出的交响曲中的任何东西相比较。在此曲获得成功之后，德沃夏克不再写作交响曲，而将他的灵感灌注于两首后期的弦乐四重奏（Op. 105和Op. 106)、辉煌的大提琴协奏曲，以及被低估的一系列出色且富于想像力的交响诗，这些作品占据了他晚年的时光。

协奏曲

除了维瓦尔迪、海顿、博凯里尼（Boccherini）和舒曼所写的那些协奏曲之外，很少有为大提琴而写的协奏曲，所以，德沃夏克最早尝试的协奏曲竟是为大提琴而作，倒令人难以预料。他后来用最好的大提琴协奏曲充实了这种乐器的保留曲目。早期的《A 大调协奏曲》是在十九世纪六十年代那一段时间逃出被销毁命运的少数乐谱之一，和头两首交响曲一样，完成时间是 1865 年：事实上，它是插在几个月中间断续写成的。和《第二号交响曲》不同，这首早期的协奏曲是没有修改过，甚至从来没有把它写成总谱。实际上这个缩编谱只是到了二十世纪二十年代才公诸于世，根特·拉斐尔（Günther Raphael）接着把它编辑并写成管弦乐的形式。他的编辑超越了合法的范围，甚至达到了干涉的程度，在第一乐章第二主题群的和声里用了比原来多得多的半音阶。他还毫不畏缩地在他认为合适的地方“改造”旋律线

条。克拉彭说到他所改编的第二主题是“对作曲家的意图和风格的曲解……拉斐尔说他给了这首协奏曲新形式，不过更准确地说应该是他改造和重新谱写了它”。然而，无论怎么说，这部作品显然不可能进入保留曲目的目录，即使是出于好奇，即使有一位学者有意把德沃夏克的草稿变成一个演出的版本。那些乐思看起来完全不成熟，作曲家决定把它放在一边而不操心把它谱写成总谱，似乎说明他认识到了这一点。有一两个要点值得注意：德沃夏克在第一乐章呈示部的结尾处放上了一个短的华彩乐段；他极大地缩短了反复句中的第一主题；他在全奏和独奏乐段之间很少区别，材料也很少展开。德沃夏克把开端全奏材料的相当大的一部分插进回旋曲——克拉彭认为这是最合适的曲式，而中间乐章行板看来确实使乐谱有了更多的特殊风格和自然抒情的性质。同时，很明显地，要从仅有一个钢琴伴奏缩编谱的作品引出太多的结论是不正确的。要是作曲家有那么大的兴趣把它写完的话，他显然已经把它充实、修改，说不定完全改写了。

g 小调钢琴协奏曲，Op.33（1876）

《钢琴协奏曲》完全是另一回事。无论它有什么缺陷，德沃夏克确实是自己把它完成了。虽然它很少出现在音乐厅（而且很可能一直是这样），这部作品至少具有了成熟的作曲家获得出版许可的那种性质。当然，这首协奏曲比《A 大调大提琴协奏曲》晚得多，而且属于作品丰收的那一段时间——1876 年夏季，因此它得与《F 大调第五号交响曲》、《G 大调弦乐五重奏》和宏大的《d 小调四重奏》Op.34 并肩为伍。写这首协奏曲时，他心里想着钢琴家卡列兹·斯拉夫科夫斯基（Karelze Slavkovský），正是他于 1878 年春在布拉格为这部作品举行了首演。它的钢琴技巧的不够动人被小题大作了，不过，我认为一下子就作出结论说完全是因为这个原因它才缺乏魅力，那是错误的。确实，钢琴的写作是不够动人，可是这个不完善的版本里面还包含着由维列姆·库尔茨（Wilém Kurz）改写的独奏部分，那无疑是有着比较高的钢琴技巧，尽管它没有使这个总谱归到保留曲目里去。有些钢琴家弹奏改写本，例如弗兰蒂塞克·马克西安（František Maxian）；而包括里希特和维雷尔

（Wührer）在内的另一些钢琴家，则宁愿弹奏德沃夏克的原作：这部作品最有说服力的演奏家之一鲁道夫·菲尔库什尼（Rudolf Firkusný）把这两者混合起来弹奏，德沃夏克自己常谈到他有重新改写钢琴部分的意图，要是乐曲本身始终保持着灵感之作的水准，他可能会更想去做这件事。然而他的这个意图始终没能超过他正倾心于其中的室内乐和交响曲创作，更不用说令他心醉的《捷克组曲》（Czech Suite）和《小提琴协奏曲》这样的作品了。第一乐章有一种明白无误的意志与崇高感，但是它的轮廓是过于谨慎，它的姿态又过于学究化，难以把一向是从他的笔端自由涌出的创造力安排妥帖。

谱例 25



钢琴谱曲多半不那么富于想像力，有时不得不说它是不合格的，左手不合拍地重复右手，甚至没有利用在当时已经通用的键盘设备的整个范围。这很令人费解，因为无论从哪一方面来说，德沃夏克都是一位强力的钢琴家；在稍后的一些年里，他在《A 大调钢琴五重奏》Op.81 这样一些作品里的键盘乐写作不仅是符合习惯

的，而且是个性鲜明的。当然，钢琴对于他不像对于舒曼、李斯特和勃拉姆斯等大师那样是自然表达感情的方法，而他的并非微不足道的钢琴独奏曲部分，很难引起听众的注意。确实，它甚至可以说是处在比杨纳杰克（Janáček）或斯麦塔那的作品更为外围的位置上，后两者都不定期地进入演奏厅或广播的播音室。再说，像柏辽兹、瓦格纳、戴留斯、马勒和西贝柳斯这样一些对自然感知敏锐的作曲家，似乎极少以为键盘的单一色调能做到既流畅又自然；德彪西大概是惟一的重要例外。德沃夏克本身对于这种乐器的缺乏鉴赏力，可能左右了他的创造力的性质。

第一乐章的形式完全是一目了然的：开场的全奏展开了主题的实质，虽然它避免了任何对第二主题的描述。独奏的出场没有有力的认定：看上去像是德沃夏克在下意识里有着和勃拉姆斯的《d 小调钢琴协奏曲》中相应的东西，因为它的出场是静悄悄的，几乎是偷偷的。然而它并没有像在勃拉姆斯作品中那样经过戏剧性的准备，而且键盘设计让“左手重复右手”，十分缺乏效果：

谱例 26

音乐倾向于几乎把注意力全部集中在谱例 25 上，有时又凸显出与门德尔松《八重奏》第一乐章第二主题群刹那间的相似。音型 x 隐隐出现使我们注意第二主题群，这不是一个强烈对比的乐思，而且又是没有为乐器做好安排：

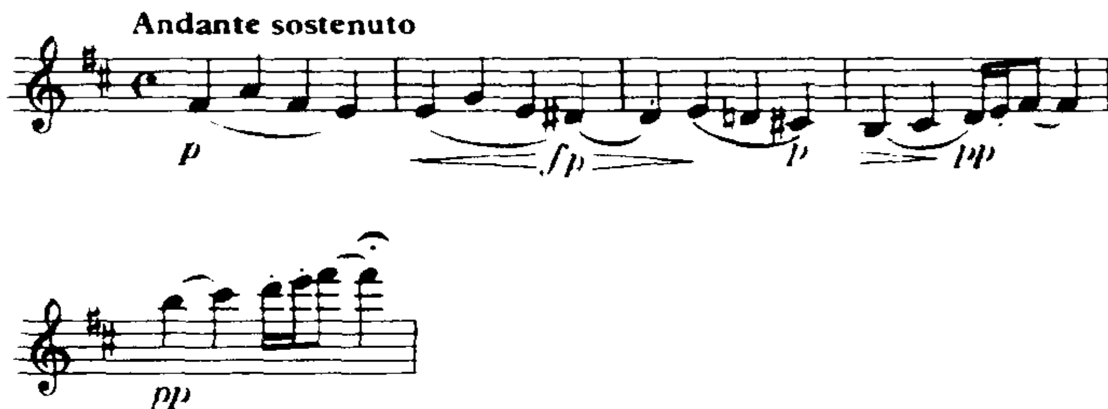
谱例 27



接着它发展成一个颇为门德尔松的乐思（乐谱中字母 E 处），形状与圣咏不无相似，它出现在弦乐上，钢琴以非常像记忆不全的肖邦回声的旋律修饰对它作答。第 174 小节几乎暗示后者的升 c 小调诙谐曲中的下行音型。德沃夏克的音乐很少不给人带来欢乐，这个协奏曲的第一乐章肯定不是例外。无论怎样，用上一年《F 大调交响曲》成就的标准来判断，这个乐章敲响了一个奇怪的草率音符。

慢乐章，行板，是沉思而柔和的，它的主要乐思虽然没有鲜明勾画的轮廓，却是亲切的和动人的。它具有模进的特性，依靠着美丽的下中音起伏音调与第 2 小节合拍子而获得魅力。它被一个软弱的结尾所削弱，这结尾仅仅是复奏而没有断然的、结论性的效果：

谱例 28



总的来说，这个乐章在实质或情调的多样化方面都不足以成为一个完全的成功之作，不过，人们仍然不会感受不到它那宁静的抒情风格。另一方面，终乐章因为过于冗长而有令人生厌的倾向。它利用《G 大调弦乐五重奏》Op.77 的材料作为它的第二主题群，那种含糊的异国情调让人想到那是透过里姆斯基-科萨科夫（Rimsky-Korsakov）的眼所看到的巴尔干山，尽管这种情调又一次被一个非常犹豫不决的结尾所严重削弱。乐章的主要乐思不是出现于主音（所有调性的）而是出现在升 f 小调中。它是活泼的和舞曲般的，尽管和德沃夏克的最好的乐思比较起来，它又一次显得肤浅并且在再次出现时未能真正地保持听众对它的兴趣。

无论它的气质多么惹人喜爱，《g 小调协奏曲》缺

乏仅在四年之后就出现的《小提琴协奏曲》那种雄劲的创造力和宽厚的气魄。在这两部作品之间的对比真是再明显不过了：就像德沃夏克从《第二号交响曲》Op.4一下子跳到《F大调第五号交响曲》一样。

a小调小提琴协奏曲，Op.53（1879～1882）

作为一位演奏者，无论他对这两种乐器的演奏本领孰优孰劣，德沃夏克愿意用小提琴胜过钢琴。当他是一个小孩子的时候就拉小提琴，他对于小提琴有天然的直感，这种天然的感觉似乎广泛地存在于波希米亚，并且造就了众多技艺超群的弦乐演奏家。我们可以举美丽的《F大调浪漫曲》Op.11（1873年）曲谱写作的技巧和轻松自如的表现方式为例，这是《f小调弦乐四重奏》Op.9的慢乐章的改编曲，它感情洋溢，富于同情和说服力。1873年也是早期《降E大调交响曲》诞生的一年，那时德沃夏克离开了布拉格管弦乐团，正在为博得公众的承认而努力奋斗。到1879年夏天他开始写《小提琴协奏曲》的时候，他的运气正隆。他得到勃拉姆斯、汉斯利克和爱勒特的提携；约阿希姆在柏林举办了《A大调六重奏》的演出，德沃夏克在考虑是征服德语

世界还是英语世界。《小提琴协奏曲》有大胆的乐思，它的发端受到许多民歌的启发，有着强有力的大跳和鲜明有力的轮廓，远离那种苍白的、学究气和步履谨慎的进行，而后面这些性质正是几乎所有钢琴协奏曲的主题实质的特征；这反映了他在考虑乐器介质方面的充分自信。提到在旋律中有民歌灵感的启发是为了提醒读者，在这个时候德沃夏克正埋头于写作《斯拉夫舞曲》、《捷克组曲》和《斯拉夫狂想曲》，所以他全部的思想都与民歌的灵感合调。

此协奏曲经历过一个变化多端的酝酿阶段。德沃夏克在 1879 年夏季期间谱写这首协奏曲，其时他正和他的朋友阿洛依·戈勃住在靠近特诺夫的塞克洛夫城堡，写作于 7 月末被一次柏林之行打断，因为他要尽一切可能和约阿希姆讨论这部作品。无论怎样，他在 11 月底把乐谱送到这位伟大的小提琴家手中，连同一份题献词。关于此协奏曲在这个阶段采取的是什么形式我们很少知道，虽然有四页草稿确实残存下来。这些草稿和协奏曲最后的形式关系甚少。对这个题献表示感谢之后，约阿希姆提议做一次彻底的修改会对这部作品有益。在德沃夏克常常提到的一封于 1880 年夏写给西姆罗克的信中，我们看到他确实按照约阿希姆的忠告做了。

我极为仔细地检查修改了整首协奏曲，连一个小节也不放过。这会使他高兴。我对此尽了最大的努力，协奏曲完全改观了。除了保留一些主题之外，我加上了一些新的主题，不过，作品的整体构思不一样了。和声法、配器、节奏以及作品的发展都是新的了。

约阿希姆已约定演奏这部作品，但迟于行动约两年之久，然后在 1882 年 8 月他写道：

我利用一些空闲时间修改你的协奏曲的小提琴声部，并使一些太难演奏的段落变得更适合于用这种乐器演奏。因为即使作品的整体证明了你很懂得小提琴，但从一两个细节上看，显然你已有一些时间没有亲自演奏了。在修改此曲时，我被你作品中的许多美丽之处所震惊，这将为我的演奏带来乐趣。我以最大的诚意说，并希望不要被误解，那就是我仍然不认为这首小提琴协奏曲现在的形式已经能够公开演出了。特别是因为管弦乐部分，它的谱曲相当沉闷。我更希望你和我一起从头至尾把这个作品演奏一遍，自己从中找出这些问题。

德沃夏克于秋季来到柏林，约阿希姆在柏林高等（音乐）学校管弦乐团的排练中演奏了这部作品，结果作曲家做了更进一步的修改：第一乐章和（又是）终乐章里的独奏小提琴部分的旋律装饰做了修改，同时修改了总谱的某些细节。德沃夏克还对终乐章做了删节，但同时他强烈地拒绝西姆罗克的一个顾问所提出的把头两个乐章分开的建议，因为他认为这样做会从结构上严重地削弱开场的快板。

约阿希姆终于没有在首演式上演奏这部作品：这个荣誉落到了弗兰蒂塞克·翁德日切克（František Ondříček）身上，他于 1883 年秋天在布拉格由莫里克·安格尔指挥，又在维也纳由汉斯·里希特指挥演奏了这首协奏曲。很奇怪的是，约阿希姆始终没有公开演奏过这首协奏曲，虽然他在德沃夏克初次访问伦敦期间差一点在伦敦演奏它。作为一位传统主义大家，他毫无疑问不喜欢这首协奏曲的非正规的形式编排，特别是第一乐章的编排。他并不是惟一一位感到德沃夏克的经验并不都是成功的音乐家。

乐章一开始就把我们直接地投入主要情节：德沃夏克略去了任何一种引子式的全奏，也没有一个使呈示部圆满化的全奏，就把我们直接带进发展部。此外，反复

句缩减到只有三十六小节，在这之后出现了一个短的连接部段落把这个乐章和柔板连起来。不可否认这个乐章不够平衡，不过无论它的形状如何，没有人能否认它的那些乐思是最高品质的。其生动活泼和富于个性与《钢琴协奏曲》相距之远，一如《D 大调交响曲》之与《兹洛尼采的钟声》之间的遥远距离。开场部分果敢的大步迈进和性格的多彩，使它成为非常有力的协奏曲材料。它以一个华丽的经过句吸引了人们的注意力，这个经过句的外形是古典的，却有强烈的民歌风味，而且它从独奏中释放出一个光辉的德沃夏克的旋律：

谱例 29

Allegro ma non troppo

Solo

cresc.

乐思立即在下属调（d小调）上重复，管弦乐猛然抓住音型 *x* 并向着一个生动的副乐思前进。这个乐思明显地有勃拉姆斯的联想，后来发展成一个十分有特色和奇妙的、丰富的乐思：

谱例 30



在独奏者返回 a 小调的主要主题（谱例 29，音型 *x*）之前，独奏者和乐团同时再次拾起谱例 29——先在属调上接着在下属调上。音乐向前进行，再次经过谱例 30 到达第二主题群——一个天真、坦率和具有自发感的主题。虽然有些评论家指出在这个特别的主题中有勃拉姆斯的痕迹，但当独奏者重复这个主题时，它那民歌风的特色立即表现了它自己，在重复的过程中对它做了修饰。在这之后它再没有出现：独奏者引导听众进入发展部，或多或少专门地集中在第一主题群上，它的由主调上奏出的再陈述把乐章带到终点。人们在某种意义上能够很好地理解约阿希姆对于那无疑是不平衡的结构所

做出的反应了。克拉彭抱怨第二主题群太短❶，而且它是一个如此令人愉快的乐思，人们因为它以后不在乐谱中再现而感到遗憾。据我看，一个更大的弱点似乎是谱例 29 的过分表现，它不仅占据了呈示部的大部分，而且实际上是占了这个乐章的全部剩余部分。但是德沃夏克的写作感染力是如此之强和旋律是如此悦耳，结构上的失误看上去几乎不是什么毛病了。

大致上说，慢乐章是一种 A–B–A 曲式，它的第一部分是一支不停地一口气流出来的旋律。接近它的进程末端时有一种生动而痛快的格调，和声在那里起伏地进入降低导音的小和弦，于是：

谱例 31



中间部分是主音小调（f 小调），基调比较幽暗而湍急。独奏的华丽夸张似乎是第一乐章的回声，然而在它平息下来之后，我们发现自己听到的是降 A 大调，木管乐在这里再陈述那迷人的主要乐思。音乐最后松弛下来，

❶ 克拉彭，见前引书。

沉思地、不知不觉地流进正确的调性。

终乐章积极地涌出一流的乐思：有人认为这是德沃夏克全部作品中最好的终乐章之一。主要乐思与捷克民歌有近似之处，并焕发着生命的欢乐和爱情。这乐章是一个很容易察觉的回旋奏鸣曲，其中充满了丰富的乐思。

b 小调大提琴协奏曲，Op.104（1895）

《小提琴协奏曲》和《大提琴协奏曲》之间隔了十多年，在这个阶段他完成了其余的几首交响曲，并成功地征服了英国和美国。在这首《大提琴协奏曲》之前有两部比较小型的大提琴和管弦乐作品，即《g 小调回旋曲》Op.94 和《寂静的森林》（Silent Woods）——《自波希米亚森林》Op.68（1884）六首钢琴二重奏中之一首的改编曲，还有一首和《d 小调第四号交响曲》的诙谐曲的三声中段有关系。这两首曲子都写于 1893 年，比《大提琴协奏曲》早两年。在他逗留美国的最后一年间，这首大提琴协奏曲是惟一一首占据了他的思想的乐曲。

据说，当勃拉姆斯通读这首协奏曲时惊呼道：“以

前我怎么一点也不知道有人竟能写出像这样的一首大提琴协奏曲来？要是我知道，我一定早就写一首了。”其实，对于决定为这种乐器写协奏曲最感惊奇的人莫过于德沃夏克自己了。也许是早年的尝试挫折使他没有在这个方向做进一步的考虑，而且我们知道，虽然他非常喜欢这种乐器，但他很不欣赏它的“高音区的鼻音腔和低音区的含糊不清”。也许是这两个比较小型的大提琴曲重新燃起了他的兴趣；他于 1894 年在布鲁克林参加了维克多·赫伯特（Victor Herbert）的《第二号大提琴协奏曲》的演出式，作曲家巧妙地平衡乐团力量和独奏的大提琴，这一切很可能促使他重新接受挑战。无论是不是因为他的朋友哈努斯·维汉（Hanuš Wihan）——后来这部作品就题献给他——的劝说，德沃夏克在 1894 年晚秋着手写作《大提琴协奏曲》，次年 2 月完成了管弦乐总谱。像约阿希姆一样，哈努斯·维汉对于独奏部分的设计提出了一些建议，特别是在第一乐章里；并且希望在终乐章里加一个华彩乐段。然后，在接受某些修改意见的同时，德沃夏克十分坚决地对华彩乐段的建议持保留意见，在任何情况下他都拒绝这样做。

还是和约阿希姆一样，维汉没有为这首协奏曲举行首演，虽然这不是因为乐曲设计，而是由于德沃夏克和

伦敦爱乐协会方面一系列误解的结果。维汉后来确实演奏了它，不过首演的荣誉却落在李奥·斯特恩（Leo Stern）身上了。指挥由德沃夏克担任，其时正值1896年他第九次访问伦敦期间。当时德沃夏克已经回到了他的祖国，在布拉格重新开始担任教授。他的重返欧洲使他释放出创作的洪流，1896年写出辉煌的系列音诗，其中包括像《正午的女巫》（The Noonday Witch）和《野鸽》这样神奇的作品，还有两部室内乐的杰作——在美国开始写的《降A大调弦乐四重奏》Op.105和继此之后的《G大调弦乐四重奏》Op.106。

可以毫不夸张地说，《大提琴协奏曲》超过了德沃夏克在《第八号交响曲》之后所写的任何作品而占优势。如果说《小提琴协奏曲》从结构的观点说尚不够完全成功，是它的活泼开朗和异常丰富而新颖的创造力使所有持保留意见的人无言可对。那么在另一方面，《大提琴协奏曲》则既有前者的一切优点，再加上一种正规设计上的优势，这种优势是只有在像《d小调交响曲》这样的他的最伟大的作品中才有的特色。实际上，人们曾把这首协奏曲开场的呈示部和这首交响曲的开场呈示部相比较，最初在这个调性中开始的协奏曲草稿是毫无价值的。无论怎样，这两部作品有着同样的音乐配乐密

度和浓缩感；同时，协奏曲的主题实质有着它所需要的一切戏剧性的潜力。和《小提琴协奏曲》不同，这首协奏曲以一个长的呈示部为开端，其中，在最开端处的富于想像力的乐思证明是最有权威和最丰富的：

谱例 32



管弦乐奏出的呈示部宽阔地展开，这个主题引起观众的注意。终于，一个在大提琴和低音提琴上奏出的（第37～40小节）上行音型预示第二主题的到来，并把调性中心移向关系大调。这个乐章在这样的早期阶段就在对照调性中描述第二主题有一些冒险：它随后在对呈示部（counter-exposition）中发生的冲力有可能被削弱。然而，旋律本身是如此之富于灵感，这种冒险也就微不足道了：托维说这个乐思是为法国号所写的乐思中最美的乐思之一，德沃夏克自己也承认这个乐思对他来说意义重大，他听到它时不能不为之动情。

谱例 33



它在这里呈现出优美而宽阔；当它在对呈示部里在独奏者的手下再现时显得更为亲切和温柔。随着它的出场（偶然不是 b 小调），乐章的材料被再审查，它的个性的新方面就显露出来了。第一主题担任了一个有力度的角色，它的以阳刚气概为主的特性惹人注意。然而，它的个性是丰富而多方面的，在发展部分里人们就认识了它的沉思的、诗意的风格——达到何等生动的效果（谱例 34）。

谱例 34

Cello
mf molto espressivo e sostenuto
Strings
Str. trem.
ppp



在不算长的发展部分里，始终有新的事情要说到这个主要乐思，关于它的叙述是如此之详尽深入，以致德沃夏克缩短了再陈述里面的第一主题群。

第二乐章以一个歌唱般的乐思开始，基调轻松而柔和，是第一乐章完美的烘托：

谱例 35



这个沉思的 G 大调旋律进行了大约四十个小节，然后一个 g 小调花体句把我们带到中间部分。这里有悲剧性

的自传式的联想。当德沃夏克在写作协奏曲时，他得到了他所深爱的表妹约瑟芬娜·考尼佐娃（Josefina Kaunitzová）生病的消息。（实际上，在十九世纪六十年代他就爱上她了。）他把柔板插进他的歌曲当中的一首——《请不要管我》（Leave me alone，Op.82/1）作为颂歌，那是她特别喜爱的一首。德沃夏克回到故乡之后不久，她就去世了，这个消息使作曲家极度悲伤，并激发他在这部作品的最后又加上六十多个新的小节，这些小节也参照了这同一首歌（虽然是以另一种形式）。

谱例 36



这个中间部分是在返回开场时的比较平静沉着的感情气氛之前的一段音乐，德沃夏克向其中倾注了强烈感情和灵感。

终乐章恰从开场小节中产生了一种预期的气氛：进行曲似的节奏拍子有一种不屈不挠向前进行的气派。从

曲式轮廓来看它是一支回旋曲，它的创造力之丰富即使用德沃夏克自己的标准来衡量也是不同寻常的。他不再引用第一个插段以便缩短它的再陈述，而是在漫长而沉思的尾声开始之前，让第二个插段的第一主题把我们带回主音大调——把乐思交给了独奏小提琴。在这个过程中整部作品的开端被召回，德沃夏克继续倾吐对他表妹之死的忧伤。这首协奏曲是他最后的重要交响作品，他在任何一部别的作品里都没有像他在这部作品里那样，极其完美地表达了典雅的思想和音乐的直感。